



REVISTA DE LA SOCIEDAD DE
ESTUDIOS DE LENGUA Y LITERATURA

[NÚMERO VII]

SELL

SALAMANCA 2014



REVISTA DE LA SOCIEDAD DE
ESTUDIOS DE LENGUA Y LITERATURA

[NÚMERO VII]

SELL

SALAMANCA 2014

DIRECCIÓN EDITORIAL

José Manuel Cuartango Latorre

María Lourdes Romero Gómez

©2014 Los autores & *Hápax Editores*

Edita:

SOCIEDAD DE ESTUDIOS DE LENGUA Y LITERATURA

Salamanca

ISSN: 1988-9127

COMITÉ CIENTÍFICO

Ana Agud Aparicio (Universidad de Salamanca)
Andoni Barreña Agirrebeitia (Universidad de Salamanca)
Alberto Cantera Glera (Universidad de Salamanca)
Luis Carlos Díaz Salgado (Universidad de Sevilla)
Maitena Etxebarria Arostegui (Euskal Herriko Unibertsitatea)
Xavier Frías Conde (Universidad Nacional de Educación a Distancia)
Miguel García-Bermejo Giner (Universidad de Salamanca)
Javier Giralt Latorre (Universidad de Zaragoza)
Pedro Emanuel Rosa Grincho Serra (Universidad de Salamanca)
Carlos Heusch (École Normale Supérieure LSH - Lyon)
Hugo M. Milhanas Machado (Universidad de Salamanca)
Juan Carlos Moreno Cabrera (Universidad Autónoma de Madrid)
María Nieves Sánchez González de Herrero (Universidad de Salamanca)
Fernando Sánchez Miret (Universidad de Salamanca)
Raúl Sánchez Prieto (Universidad de Salamanca)
Juan Miguel Valero Moreno (Universidad de Salamanca)

ÍNDICE

| | |
|--|-----|
| EDITORIAL..... | 9 |
| “El <i>Diálogo entre Cillenia y Selanio sobre la vida en el campo</i> . Edición crítica”. <i>Ana Belen Morán Velasco</i> | 11 |
| “Recuperando la memoria: estrategias cognitivas en ELE”. <i>Paola Agudelo</i> | 35 |
| “Arborescencias temporales en <i>La intimad de la serpiente</i> de García Montero”. <i>Francisco Javier Higuero</i> | 55 |
| “Apuntes en torno a <i>La montaña mágica</i> ”. <i>Guillermo Aguirre Martínez</i> | 73 |
| “Un albergue para las esquiras de la razón. Sobre <i>El infarto del alma</i> de Diamela Eltit y Paz Errázuriz”. <i>Carla Daniela Benisz</i> | 91 |
| “La pasiva refleja y las oraciones impersonales con “se” para estudiantes de ELE francófonos”. <i>María de Lourdes Gay</i> | 115 |
| “Dicotomías entre la literatura biográfica y el <i>biopic</i> : estudio de un caso de la Historia de la Música”. <i>Virginia Sánchez Rodríguez</i> | 137 |
| “Autoridades, erudición noticiosa y figuras de pensamiento en los sermones barrocos del Lunarejo”. <i>Julia Sabena</i> | 159 |
| RESEÑAS..... | 189 |

EDITORIAL

Estimado/a lector/a:

Tras un proceso arduo en el que, como en el primer día, el entusiasmo se ha aliado al ímpetu; los ojos despiertos, las manos firmes y el alma solícita nos han acompañado en este año lleno de desenlaces flébilés que nos han dejado, una vez más, un poco más huérfanos de ciencia y arte. Nos queda siempre su inmortal presencia, negro sobre blanco, como guía y disfrute, modelo y gozo, hecha clásica.

Rozando la centena se nos ha ido Martín de Riquer Morera, medievalista que nos deja sus estudios en torno a las literaturas hispánicas del siglo XV y algunas reflexiones sobre la importancia de “recurrir a una tradición para no interrumpir una cadena que dura ya siglos”.

Por desgracia, este último año ha sido especialmente duro en cuanto a pérdida de grandes figuras de la literatura: Doris Lessing, Juan Gelman, José Emilio Pacheco, Ana María Moix, Leopoldo María Panero y más recientemente Gabriel García Márquez entre otros. Autores a los que hemos hecho inmortales desde ese mismo momento en el que nosotros, sus lectores, disfrutamos de cualquiera de sus obras, grandes o pequeñas, novelas de cuatrocientas páginas o poemas de escasos ocho versos. Sigán leyendo para que nunca, ninguno de ellos se convierta en mortal, ese es nuestro mejor homenaje.

A principios de año se nos alegraba el calendario con el hallazgo de una comedia inédita de Lope de Vega merced al grupo de investigación

PROLOPE de la Universidad de Barcelona. *Mujeres y criados* engrosa pues ya la lista de obras clásicas de teatro áureo en castellano.

Abre el presente número el artículo *El “Diálogo entre Cillenia y Selanio sobre la vida en el campo”*. Edición crítica, de Ana Belén Morán Velasco. En segundo lugar, el artículo *Recuperando la memoria: estrategias cognitivas en ELE*, de Paola Agudelo. A continuación *Arborescencias temporales en “La intimidad de la serpiente” de García Montero*, a cargo de Francisco Javier Higuero. Guillermo Aguirre Martínez aporta su artículo *Apuntes en torno a “La montaña mágica”*. El quinto, *Un albergue para las esquiras de la razón. Sobre “El infarto del alma” de Diamela Eltit y Paz Errázuriz*, de Carla Daniela Benisz. Le sigue *La pasiva refleja y las oraciones impersonales con “se” para estudiantes de ELE francófonos*, de María de Lourdes Gay. Virginia Sánchez Rodríguez nos presenta *Dicotomías entre la literatura biográfica y el “biopic”: estudio de un caso de la Historia de la Música*, y por último, *Autoridades, erudición noticiosa y figuras de pensamiento en los sermones barrocos del Lunarejo*, de Julia Sabena.

Entre las reseñas, *Entre la niebla* a cargo de María Lourdes Romero Gómez y *Los sefardíes y la poesía tradicional hispánica del siglo XVIII. El “Cancionero de Abraham Israel” (Gibraltar, 1761-1770)* a cargo de José Manuel Cuartango Latorre.

Esperando que este séptimo número de *Hápax* sea de su agrado y agradeciendo esa interacción necesaria entre autor y lector nos despedimos hasta el próximo año.

Ἐν ἀρχῇ ἦν ὁ Λόγος

Los editores

EL DIÁLOGO ENTRE CILLENIA Y SELANIO SOBRE LA VIDA EN EL CAMPO. EDICIÓN CRÍTICA¹

Ana Belén Morán Velasco²
UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

Resumen: Este artículo ofrece la edición crítica del texto conocido como *Diálogo entre Cillenia y Selanio sobre la vida en el campo*, texto anónimo del siglo XVI conservado en un códice facticio de la Biblioteca Colombina. Difundido y estudiado fundamentalmente en el ámbito de los estudios cervantinos, desde que Adolfo de Castro lo publicase en 1874 atribuyéndolo al escritor de Alcalá, el texto es testimonio del cultivo del diálogo como género literario para el tratamiento de cuestiones de interés filosófico y moral para el hombre del Renacimiento.

Palabras clave: diálogo, Renacimiento, vida en el campo, Edad de Oro, edición crítica.

Abstract: This article offers a critical edition of the text known as *Diálogo entre Cillenia y Selanio sobre la vida en el campo*, an anonymous text from the XVIth century conserved in a composite volume in the Biblioteca Colombina. Since Adolfo de Castro published and attributed it to Cervantes in 1874, it has been distributed and studied primarily within the scholarly circles devoted to the writer. The text is a testimony to the use of dialogue as a literary genre for the treatment of questions of philosophical and moral interest during the Renaissance.

Key words: dialogue, Renaissance, country life, Golden Age, critical edition.



0. BREVE HISTORIA DEL DIÁLOGO

El *Diálogo entre Cillenia y Selanio sobre la vida en el campo* (título que ha adoptado la tradición a partir de la rúbrica final del único testimonio conservado), de autor desconocido, es un texto manuscrito sobre papel que ocupa los folios 355v a 362v de un códice facticio conservado en la Biblioteca Colombina de Sevilla bajo la signatura 59-6-5 (antes 63-9-81) y el título *Papeles varios*. Como su nombre indica, el códice está formado por numerosos documentos manuscritos e impresos, en su mayoría datados en los siglos XVII y XVIII, de interés fundamentalmente documental e histórico. El estado de conservación es en general bueno, aunque se aprecia una mayor antigüedad y deterioro del papel y la tinta a medida que se avanza en el examen de los diferentes textos que lo componen. El volumen, tamaño *in folio*, tiene una encuadernación en piel clara que puede fecharse entre finales del siglo XVIII y principios del XIX.

Los orígenes tanto del texto como del volumen que lo contiene son inciertos. Los

¹ Este trabajo se ha llevado a cabo gracias a una beca de postgrado de la Fundación La Caixa.

² Licenciada en Humanidades por la Universidad Pompeu Fabra y Máster en Estudios Medievales y Renacentistas por la Universidad de Salamanca.

catálogos históricos de la Biblioteca Colombina –el elaborado por Diego A. Gálvez y Rafael Tabares a lo largo de la década de los 80 del siglo XVIII, y el que llevó a cabo Servando Arbolí un siglo después– no mencionan la presencia del volumen en la sección de misceláneos y varios. Tampoco la búsqueda de los textos particulares que lo componen, ya sea por tema o autor, cuando lo hay, conduce a su localización. Las fichas alfabéticas de la Biblioteca tampoco dejan constancia de la identificación del volumen o de sus textos, cuya llegada a la Colombina es, por lo tanto, desconocida. Actualmente, y desde el derrumbe parcial de la techumbre de la sala principal de la biblioteca en 1986, que obligó al traslado de los fondos a un nuevo emplazamiento, se está elaborando un nuevo catálogo informatizado, aunque todavía no ha sido examinado el ms. 59-6-5 del que aquí nos ocupamos. En consecuencia, nada se sabe con seguridad sobre cuándo ni cómo llegó este códice ficticio a la Biblioteca, ni si los “papeles varios” que contiene llegaron a ella ya en forma de libro o si fue un miembro de la institución quien llevó a cabo la encuadernación conjunta de tan numerosos y variados textos.

La primera noticia que se tiene del texto es su publicación a cargo de Adolfo de Castro en 1874, en una obra que recoge varios textos conservados en la Biblioteca Colombina que el estudioso atribuye a Cervantes³. El diálogo, editado con la grafía modernizada, acentuado y puntuado, está precedido por una introducción de apenas cuatro páginas donde, sin ofrecer más datos codicológicos que la mención al tipo de letra, se aventura la hipótesis de que se trata de un autógrafo cervantino destinado a incorporarse a la segunda parte de *La Galatea*. Los únicos motivos que se aducen son la semejanza de estilo y la utilización de determinadas palabras y expresiones, como “discreta y hermosa” o “discreción y hermosura”⁴. La publicación provocó reacciones muy dispares, desde el entusiasmo y aceptación de José María Asensio, Guinard de la Rosa y de un joven Menéndez Pelayo, al rechazo de Leopoldo Rius, Givanel Mas y Astrana Marín⁵. La ausencia del diálogo en posteriores estudios cervantinos es reflejo de la poca difusión y aceptación que con el tiempo tuvo esta atribución.

En 1974 Francisco López Estrada dedica al diálogo el que es hasta el momento el estudio más completo. Sin entrar en la cuestión de la autoría, que muy cautelosamente prefiere evitar, el artículo esboza los principales motivos literarios e ideológicos del

³ Sobre la cuestión de la autoría, véase CUENCA & GÓMEZ [2012].

⁴ Pág. xi.

⁵ Para una relación exhaustiva de todos los artículos, reseñas y menciones que recibió esta primera edición, véase EISENBERG [1988: 161-170].

opúsculo y lo sitúa dentro de la tradición dialógica del Renacimiento español. Aunque interesante por las ideas que plantea, no pasa de ser una breve introducción a tales cuestiones sobre las que todavía podría profundizarse mucho más. El diálogo viene aquí nuevamente publicado, aunque de nuevo desprovisto de estudio codicológico y aparato crítico. El texto que se presenta no es en ningún caso el producto de una edición crítica y en el mantenimiento de elementos como los reclamos refleja una voluntad de transcribir más que de editar.

Pocos años después, en 1988, Daniel Eisenberg publica un libro dedicado enteramente al análisis del diálogo desde la perspectiva de lo que denomina los *paralelos ideológicos*⁶ y con el único objetivo de demostrar su autoría cervantina. Se analizan temas como la verdad, la hipocresía, el gobierno, la Edad de Oro, el amor o la vida del campo, prestando especial atención a los recursos lingüísticos y al vocabulario con el que se expresan estas ideas y confrontándolo con los utilizados por Cervantes en muchas de sus obras. Eisenberg identifica el diálogo como perteneciente no ya a la prometida segunda parte de *La Galatea*, sino a otra obra –*Semanas del Jardín*– anunciada por Cervantes en tres ocasiones: en la dedicatoria de sus *Ocho comedias y entremeses*, del *Persiles* y en el prólogo de las *Novelas ejemplares*. Cierran el libro una versión del diálogo a caballo entre la transcripción paleográfica –pues se señalan los cambios de línea y de página o se deja constancia de las reconstrucciones de letras perdidas– y la edición crítica –la grafía está modernizada, el texto se puntúa, se señalan las variantes de lectura y se añaden notas filológicas– y una reproducción facsímil del manuscrito. El libro recibió poca atención por parte de la crítica y salvo alguna reseña favorable de poco impacto su propuesta no ha sido aceptada y sus argumentos tildados de vagos y atribuibles a coincidencias temáticas y de género⁷.

Más recientemente, en 2004, José Luis Madrigal defiende la autoría cervantina del diálogo al amparo de un estudio sobre el idiolecto del escritor, que se expresa mediante la reproducción de combinaciones verbales ya enunciadas en otras obras y que las nuevas tecnologías informáticas permiten estudiar ahora con un mayor grado de certeza y profundidad. Ante la certeza con la que Madrigal presenta sus conclusiones, afirmando que “el manuscrito de la Biblioteca Capitulana y Colombina es y no puede ser más que de Cervantes” [MADRIGAL 2004: 250], Javier Blasco responde en 2010 con otro

⁶ EISENBERG [1988: 33].

⁷ Véanse las obras anteriormente citadas para la historia de la atribución cervantina.

estudio que emplea la misma metodología para llegar a una conclusión contraria.

Queda por ver si en futuras ediciones de las obras de Cervantes se menciona el diálogo como posible testimonio de esas obras que el autor anunció en vida y que no han llegado hasta nosotros. En todo caso creemos que el interés del texto va más allá de la cuestión de su autoría y merece ser conocido, leído y examinado en sí mismo y como testimonio de los recursos, temas y cuestiones que aborda la literatura del siglo XVI.

1. DIÁLOGO ENTRE CILLENIA Y SELANIO SOBRE LA VIDA EN EL CAMPO

1.1 Criterios de edición

Para la presentación crítica del texto se han seguido los criterios de edición para documentos hispánicos elaborados por la Red Internacional CHARTA. En las notas a pie de página y el aparato de variantes de lectura *S* se refiere al manuscrito de la Biblioteca Colombina, *AC* a la publicación de Antonio de Castro, *LE* a la transcripción de López Estrada y *DE* a la de Eisenberg.

Las abreviaturas se han desarrollado sin dejar constancia de ello; se ha regularizado el uso de mayúsculas y minúsculas según la norma actual y se ha puntuado el texto también de acuerdo al uso contemporáneo y con el objetivo de ayudar al lector en la que creemos debe ser la lectura del texto. Respecto a la unión y separación de palabras, se respetan las unidades léxicas y gramaticales del texto en su época. La pérdida de una vocal por contacto vocálico entre palabras se indica mediante (').

Las grafías *u* y *v* se han repartido según su valor vocálico y consonántico, mientras que se mantiene el uso de *b* y *v* según el manuscrito que editamos. Las grafías *i*, *j*, y también se han adaptado a sus valores vocálicos o consonánticos, en cada caso.

Cuando *S* presenta la letra *h* en palabras donde no se ha consolidado, esta se ha suprimido. No se ha añadido *h* a aquellas palabras que hoy la llevan y donde el documento no la presenta. Con todo, en el caso del verbo *haber*, al ser un texto posterior al siglo XV, hemos modernizado la grafía según el uso actual y añadido [h] en todos los casos, ya que *S* nunca la presenta.

Hemos llevado a cabo los siguientes reemplazos: *ch* por *c* o *qu*; *qu* por *cu* para el valor [kw]; *q* por *c* para el valor [k]; *m* por *n* ante *v*; *n* por *m* para la implosiva ante *b* y

p. También hemos regularizado *ç* y *c*: *ç* ante *a, o, u.* y *c* ante *e, i.* Se respeta el reparto entre *c* y *z* del manuscrito, también el uso que hace de *j* y *g* ante *e, i* y el uso de *x / j, g.* Se elimina la *ll* en posición final.

Por último, hemos señalado entre < > las reconstrucciones de pasajes de difícil lectura en *S* debido al deterioro del papel. En los casos en los que no haya sido posible ofrecer una lectura se indicará con el símbolo <...>.

1.2 *Diálogo entre Cillenia y Selanio sobre la vida en el campo*

SELANIO.— Con grandísimo deseo he vivido, discreta y hermosa señora mía, de saber cómo os habéis hallado con la Verdad⁸ y lo que d'ella os ha parecido. Que pues de oídas la teníades tanta afición, de creer es que habrá hecho en vos diferente operación la vista, trato y comunicación que con ella habéis tenido, y que os habrá movido a compasión y lástima ver la persecución que de⁹ todo el mundo ha tenido y cuán desfavorecida y mal tratada se ha la pobre Verdad visto, sin hallar cabida ni acoximiento en nadie. Pero con todo esto se podrá gloriarse de que al fin halló lo que buscava, teniendo conocimiento de vos y aposento en vuestra alma y corazón, de donde nunca salió cosa que no fuese digna dél y de la generosidad de vuestro ánimo y pecho, dichoso por cierto por mil razones, y principalmente por la presente de merecer tener encerrado en él el dichoso tesoro que por su mucha bondad no ha podido sufrir la malicia umana consigo. Y no sé cuál más dichosa, la Verdad o vos: ella por tener tal aposento o vos por tener tal huésped. Y mal digo, que sí sé que mucho más lo es ella en teneros por posada que no vos en tenerla por huésped. <Y es la razón> porque la Verdad es tan bien contentadiza y afable, que de quien quiera <que la busque> que se dexa hallar, y por esto no se puede tener en tanto que se tenga por bien acomodada con quien con el buen zelo que vos la busca y desea. Pero puede tener y estimar la Verdad en mucho que la busque y meta dentro en su corazón y cuerpo quien, como vos, le tiene entapizado de hermosura, honestidad, discreción y donaire, mansedumbre, templanza, caridad y misericordia, y a donde todas las virtudes en sumo grado resplandezan con

⁸ LÓPEZ ESTRADA [1974-1975: 180] plantea la posibilidad de que el autor del *Diálogo* tuviese en mente el encuentro con la Verdad que describe Petrarca en el inicio de su *Secretum*.

⁹ En *S* se lee “del”.

tanto extremo cuanto os estremó Dios entre todas las demás para que fuédes verdadero depósito y archivo de todo lo bueno del mundo y exemplar y dechado de donde pueden sacar muestra y lavores los que quisieren seguir el camino derecho de la virtud como trasunto fiel d'ella. Y así con razón os digo que puede sin comparación tenerse por más felice la Verdad en haberos hallado a vos, que vos en haber topado con ella.

CILLENIA.— Un poco más blanda la mano, señor Selanio, no me deis ocasión que pueda dezirse de vos que se empieza a echar de ver que habéis echado la Verdad de vuestra casa y compañía. Y mirad que es tan grande que se estiende a mucho, aunque parezca imposible, y que no porque yo la tenga en mi pecho esencialmente no la podéis vos tener en el vuestro, por exercicio, y todos los que quisieren aprovecharse d'ella y de su virtud. Por vuestra vida que vais con tiento en este caso, que, como conozco el poco caudal mío, os ponéis a muy conocido riesgo de perder conmigo, y aun con los demás, el crédito que tenéis de verdadero.

SELANIO.— El verdadero perderle sería, discreta señora mía, callar lo que a bozes publican vuestras palabras y obras, que lo que yo digo pongo por testigo a la misma Verdad que tenéis dentro de vos que os certifique lo que de mí sabe, pues no puede mentir. Pero dexando esto que sé al cierto que no puedo ganar con vos más de lo que quisiéredes que gane, os suplico me respondáis a lo que os pregunte¹⁰.

CILLENIA.— Paréceme a mí que de suyo está respondida una cosa tan clara. Y si no, dezidme vos si lo que con mucho cuidado largo tiempo viniédes¹¹ andado a buscar, estando muy de veras enamorado d'ello de oídas y por relación, donde y cuando no pensávades ni podíades imaginar, y al tiempo que más desconfiado estávades, lo viniédes a hallar y poder tener en vuestra misma casa y aposento, ¿no recibiríades tan nuevo y crecido contentamiento que con dificultad podría vuestra capacidad y juicio gozarle del todo?

SELANIO.— Sí, por cierto, señora mía, cuando le tuviera tan entero como el vuestro. Mas estoy tan lexos <de hallar este> bien, y le he visto tan pocas vezes por mi casa, que no osaría ni podría <afirmar el> contento que me daría, ni lo que me turaría, porque si entre tanto mal y tan poca esperança de bien le viese en mi aposento, no tengo duda sino que mi poca capacidad no podría sustentarse con tanto bien y pienso que me ahogaría y sería necesario, como a los que han pasado larga y peligrosa enfermedad y d'ella

¹⁰ pregunté *DE*.

¹¹ hubiédes *AC DE*, vuiédes *LE*.

quedan flacos y debilitados los estómagos que les van dando poco a poco el alimento, porque la mucha cantidad no les ahogue el calor natural y se mueran, irme a mí dando a adarme el bien, paladeándome con él y abituando mi estómago¹² a manjar tan nuevo para él, no me le dando de golpe porque no me acabe.

CILLENIA.— Pues entendido, señor Selanio, que casi de la misma manera me ha sucedido a mí. Y digo de la misma manera en cuanto a tener tan¹³ crecido contentamiento y gusto de ver la Verdad en mi compañía, en tiempo que tan lexos entendí¹⁴ que estaba d'ella, como se puede creer de quien la deseava tan entrañablemente ver en la tierra y presente, habiendo sido¹⁵ su aficionadísima cuando la imaginava en el cielo. Lo que d'ella me ha parecido es lo que se puede creer, sabiendo quién es y hixa de quién es. La operación y efeto que en mí ha hecho es dexarme escandalizada y espantada, como a vos os dexó, de ver el engaño en que hasta aquí había bivido, teniendo por gente senzilla, verdadera y casi santa a quien dentro de sí encerrava tan inormes fraudes y engaños como la Verdad descubre. Y sobre todo me ha dexado con doblada y más verdadera afición a sus cosas haber visto su virtud, su sinzeridad y limpieza y verdadera senzillez de su trato, y con fe cierta que los que no siguen sus pisadas es por estar faltos del conocimiento de sus obras, ni haber gustado de la dulçura de su conversación. Y hame hecho grandísima lástima la narración de sus persecuciones y malos tratamientos que el mundo y los que en él biven la han hecho, habiendo baxado del cielo para guiarlos a ellos allá, sin consideración de quien es.

SELANIO.— Por eso, bien discreta y hermosa Cillenia, que la servirán las persecuciones y calamidades que ha padecido para estimar en más la felicidad en que con vuestra compañía se halla. Y tanto más le será agradable su descanso cuanto mayor ha sido su desventura, tomándole muy grande las vezes que con vos se pusiere en pláticas <de referir> sus trabaxos, estando desengolfada y en puerto tan seguro y con certidumbre de tener en vos las espaldas seguras. Y pues quien la enbió al mundo os crió a vos para que os compadeciédeses de sus desastres y descomodidades que él la ha causado, y para que estiméis, deseéis y procuréis conservar su compañía, la Verdad goze

¹² La referencia al alimento remite a la idea, largamente expresada en la literatura medieval y renacentista, del conocimiento -aquí identificable con la Verdad- que, como el alimento, debe ser digerido poco a poco para que pueda asimilarse.

¹³ En *S* se lee la palabra “muy”, que está tachada y substituida arriba por “tan”.

¹⁴ entiendo *AC*.

¹⁵ A continuación en *S* se lee la palabra “tan” tachada.

de tan buena ocasión muchos años¹⁶ en paz y felicidad. Y vos, por me hazer merced, me dezid cómo os habéis hallado en el campo, que se puede sospechar que ha sido bien y agradable el entretenimiento que en él habéis tenido, pues tanto tiempo habéis dexado el poblado desierto que podríamos llorar los que en él y en esta cibdad bivimos con Geremías, y dezir: “¡Cómo está sola esta cibdad, llena de pueblo, y se ha hecho como biuda la que era señora de las gentes!”. Porque las que en ella biven, que reciben calidad y ser con la nobleza y calidad de vuestra persona, faltándoles su lustre, luz y resplandor, que lo puede ser de toda la tierra, quedan en tierra estéril y desierta y sin su claro y provechoso cielo, y mientras más acompañados de pueblo, más solos de contentamiento y regalo.

CILLENIA.— Creído tenía, señor Selanio, que la comunicación con la Verdad y el tiempo os había quitado de la fantasía esos términos y encarecimientos poéticos que el afición os hacía dezir de mí. Y todavía me parece que turan.

SELANIO.— Como la Verdad, el tiempo ni el movimiento de los cielos no han quitado¹⁷ el conocimiento del bien, sino antes, con el mismo, descubierto mayores y más suficientes causas con que puedan conocerse los subidos y perfetísimos quilates de vuestro valor y merecimiento, no solamente pueden quitarme de la fantasía lo que siempre tuve en ella, mas antes ha sido confirmarme y asentar con más profundas y arraigadas¹⁸ raíces en el alma lo que desde el punto que os conocí se imprimió en ella. Porque como las perficiones que el autor de la naturaleza y ella misma pusieron en vos tan a manos llenas hallaron mi alma dispuesta como blanda cera, recibió la impresión en ella con tanta fuerza que es imposible biviendo, ni después de muerto, borrarse; porque como inmortal conservará eternamente el carácter que recibió para no poder borrarle. Así que, señora mía, quedando en esta parte vuestro pensamiento confundido, y cierta de que no se puede acabar en mí lo que fuere cumplimiento, en cuanto mis flacas fuezas alcançaren de vuestro servicio y gusto, podréis responderme a lo que os dixere de <cómo os habéis> hallado con la vida del campo, que deve de ser bien, por lo que digo.

CILLENIA.— Si tenéis de mí, señor Selanio, la satisfazió que yo tengo de vuestro amor y buena voluntad, por el mismo caso que he estado ausente, donde no pueda gozar de vuestra compañía que tan agradable es para mí, os podríades tener por respondido y

¹⁶ A continuación en *S* se lee tachado “y goze della”.

¹⁷ Fuera de la caja de escritura, en el margen izquierdo.

¹⁸ “y goze della” aparece añadido sobre la línea encima de “raíces”.

entender que me habré¹⁹ hallado mal, y que ningún entretenimiento puedo haber tenido que como vos dezís me sea dulce, antes amargo como la hiel. Y si vos queréis, con Jeremías, llorar la cibdad sola llena de pueblo, ¿qué os parece, o con qué lágrimas, aunque fuesen irremediabiles como las con que llorava Ana a su hixo Tobías²⁰, qué podría yo llorar en el despoblado desierto de todo bien, a donde faltava quien pudiera hazerle sabrosa y dar gusto a sus asperezas acompañando su soledad? Espezialmente, señor Selanio, que nunca yo he tenido por buena la bivienda del campo y siempre me ha parecido mexor sin comparación la de la cibdad. Y si es verdad, como realmente lo es, que la sabrosa y discreta compañía de un amigo, tal como vos, y de tan dulce y regalada conversación, haze la vida solitaria pasadera, la misma fuerza del vocablo nos da claro a entender que, siendo pasadera, no puede ser del todo buena, y si esta misma compañía se puede tener en poblado, con diferente sentimiento y en mexores ocasiones se gozará d'ella. Y aunque yo tengo esta opinión, y es casi común entre la mayor parte de las mugeres, y que la tengo de sustentar con todas mis fuerzas porque nunca fui tan amiga ni suxeta, a mi parecer que no me huelgo y deseo oír el de quien puede darle mexor. Y satisfaziéndome seguirle en lo posible, holgaré que vos me digáis las causas y razones que vos halláis para elegir y tener por mexor la vida solitaria y no la civil y cortesana, como est' otro día, en la conversación de la huerta, nos distes a entender que no sola mente a mí, mas a las damas que allí se hallaron les pareció novedad en un hombre cortesano y criado toda la vida en la corte como vos.

SELANIO.— Es tan conforme a mi naturaleza y al gusto y contento de mi alma, discreta y hermosa Cillenia, conformarme en todas las cosas con vuestra voluntad y acertado parecer, que por el mismo caso que vos os habéis declarado en favor de la vida cortesana, me hallaré mudo y atada la lengua para saber ni poder dezir cosa en contrario. Pero por esta misma conformidad, y también por ver que tenéis o mostráis gusto de saber las <...>²¹ que yo hallo y me mueven para estimar la vida del campo y solitaria, será puerta para sacar a luz mis razones. Y si no lo fueren ni satisfizieren a vuestro claro entendimiento, como no son leyes de Dios ni del rey, que pueden obligarnos a la guarda y cumplimiento d'ellas, sino opiniones y muy varias²², podéis

¹⁹ he AC LE.

²⁰ Se refiere a *Tobías* 5, 18 y 10, 4-7.

²¹ AC LE DE editan "causas".

²² "que pueden obligarnos a la guarda y cumplimiento d'ellas, sino opiniones y muy varias" está añadido fuera de la caja de escritura, en el margen izquierdo.

seguir la que más os agradare. Y tras esto holgaré que vos justificuéis la vuestra, no por mí, que solo quererlo vos trae justificación consigo sin mirar más de que es vuestra, sino para los demás y para que descubráis parte de vuestro discreto y claro juicio, y porque para venir al punto de lo que mandáis se vayan acertando en bites y se dé más presto en él por la diversidad de vidas solitarias y de campo que hay, me deid de cuál os parece y mandáis que se trate.

CILLENIA.— No me parece que estáis bien en lo que es mi intento, ni es tan poco el plazer que recibo de oír vuestras agradables razones²³, más dulces para mis oídos que las que un poeta dezía salían de la boca del viexo Néstor, que las compara al divino néctar y ambrosía que comen y beven los dioses, que quiero que acertéis en bites. Antes, para que tengáis más espacioso campo donde se estienda vuestro buen entendimiento, ha de quedar a vuestro alvedrío el tratar²⁴ las alabanças de la vida del campo que más os cuadre. Y primero que deis en el punto de vuestro intento podréis proponer de las de más, así del campo como de poblado, ya que no en particular, porque no sea proceder en infinito, de los intentos de algunos en general, para que dexándolos de aprovar, eche yo más claramente de ver vuestro intento, que conforme a lo que dél entendiese proseguiré yo con el mío, si el tiempo nos diere lugar, y diré lo que me mueve a tener por mexor la vida cortesana y civil.

SELANIO.— Quien tiene sacrificada la voluntad y el alma, hermosísima y discreta señora mía, al cumplimiento de la vuestra, no puede hazer contradición ni poner inconveniente ni excusa a nada de lo que mandardes. Antes yo, como el obediente Isac, llevaré al monte la leña para que se haga el sacrificio²⁵, y con ella, después de encendido el fuego de mi corazón y con los carvones encendidos en que se convirtiere, purificar mis labios para más pura y senzillamente hazer y dezir lo que mandáis. Y aunque lo que aora mandáis tiene dificultad, por ser tan varias las voluntades y diferentes los gustos de los hombres y tirar cada uno por su camino guiados de su inclinación, con tan contrarios intentos unos de otros, refiriendo primero las trazas y desinios que mucha parte de la gente lleva, para de todos ellos elegir el que más me cuadrare para poder bivar vida quieta y sosegada, os procuraré luego dezir, con la <brevedad> que pudiere y la materia diere lugar, para no cansaros, el que a mi parecer es más a propósito para con mayor y

²³ En *S* se leen a continuación las palabras tachadas “que son”.

²⁴ A continuación “de” aparece tachado.

²⁵ Se refiere al pasaje del *Génesis* 22, 3-9.

más segura tranquilidad gozar de vida sosegada y quieta. Para lo cual digo, mi señora, que hay unos a quien su natural inclina a ir y venir rodeando el mundo, no descansando en ninguna parte, llenos de ansia y congoxa por saber y escudriñar los puertos de mar, costas e islas, a donde piensan hallar las conchas que dentro de sí crían y encierran las perlas, sin perdonar temples ni destemples, ni inclemencias de cielo y suelo. Otros, que habiendo con inmensos peligros, naufraxios y trabaxos navegado la mar y rodeado mucha parte de la madre tierra, la descubren y abren las entrantias hasta topar en ellas los minerales de plata y oro que en sus cóncavas venas cría, sin rehusar para conseguir su fin ningún género de trabaxo, corporal ni espiritual, ni tiniendo por hallarlo en nada aventurar la honra, que se deve estimar más que la vida, abatiéndose a cosas indignas de su profesión. ¡O maldita y mil vezes maldita y abominable esta insaciable y violenta hambre de oro! ¡De cuántos males es causa! ¡Qué de ruinas y desastres acarrea, y cuán caro se compra el gusto que trae consigo! ¡Cuánto llanto les ha causado y de qué muertes, sangre y destrucción ha sido causa! Por este endiablado y pestilencial monstruo se buelve muchas vezes el amistad y amor en odio y aborrecimiento temerario. Por él se quebrantan las que habían de ser fes inviolables y los xuramentos y pleito omenaxes obligatorios de cumplir a los cavalleros. Por esta maldita y descomulgada codicia, no una sino mil vezes se corrompe y tuerce la justicia. Esta siembra zizaña y discordia entre padres y hixos y hermanos, y la tiende en las populosas cibdades sin perdonar las umildes chozas y cavañas de los pastores. Esta haze y ha hecho que haya quien corrompa las justas y santas leyes y que muchas vezes mande y gobierne el necio hinchado y sobervio, y se ha estendido a tantos que ha torzido y sacado del camino de la virtud, lástima lamentable y grande, a los reyes. Y para concluir con todo lo que d'ella se puede dezir, digo lo que el apóstol²⁶: que la codicia es raíz de todos los males, a la cual quien la sigue erraron en la fe. ¡Pero qué furor satírico ha movido mi lengua y engolfádola en piélagos tan profundo! Para no quedar en él anegado quiero, si pudiere, anudar el hilo de la tela que iba texiendo. Y digo, mi señora, que hay otro género de gente cuyo vano umor e inclinación los lleva a procurar cargos y oficios de gobierno d' estados y administración de justicia, sin tener respeto a si tienen suerte, entendimiento y capacidad para hazerlo o no, y al mal y desabrimiento que debaxo de aquella capa de auctoridad y mando está encubierto. Otros hay que ni duermen ni comen, y andan

²⁶ San Pablo en la *Epístola a Timoteo* I, 6-10 señala a la codicia como origen de todos los males.

envelesados tras la vana privança de los príncipes y señores con una hambre canina de alcanzarla, llenos de cuidados y miedos de perderla si la alcanzan, haziendo mil reverencias y sumisiones, bolviéndose de más colores que un camaleón al gusto y voluntad de los señores. Otros hay que a fuerza de braços y a costa de mucho cuidado, estudio y trabaxo, procuran alcanzar opinión de cortesanos pláticos, graciosos y discretos, y sabe Dios y aun muchos de los hombres, si les llegan un poco al cabo y se apura el fundamento de su saber, si le hallarán colgado en el aire, sin columna ni cimientto sobre que estribe más que la vana opinión de quien los tiene por privados. Otros hay cuyo entretenimiento y conversación es tratar de las estrellas, contándolas y haziendo creer que saben cuántas hay en el cielo y qué efetos hazen y producen en la tierra, cuáles son fixas y cuáles son móviles, y cuántos palmos hay del cielo al suelo y del un cielo al otro. Y persuaden a los hombres que crean lo que dizen de las cosas por venir y que aprueven sus palabras y obras como dichas de más que hombre, por que haze demostración tal o tal astro o planeta, no considerando que el que los puso en el cielo y las pisa y mide con sus pies altera como es servido sus indicaciones; y si estos tales hierran o no, sus mismas obras dan testimonio que, en general, son falsas y mentirosas. Otros hay que con ipocresías fingidas se quieren hazer estimar por virtuosos, caritativos y santos, y que les da grandes aldavadas el deseo de la virtud y que todos la sigan, y con este fingimiento y apariencia abren mayor puerta a sus vicios, yendo caminando en lo secreto por ellos adelante, con mayor seguridad y más ocasión de no salir d'ellos. Otros hay, mi señora, cuyo fin y blanco endereçan a la inmortalidad y a eternizar su fama, y con heroico valor procurando engrandecer y levantar su nombre y dexar a su posteridad memoria de sus hazañas: unos por la milicia y exercicios militares, poniendo sus personas y vidas a evidentes peligros e innumerables trabaxos; otros por las letras y estudio d'ellas, tan válidas en esta era. Y aunque tocan los unos y los otros en ambición, es loable y de estimar los que la tienen, pues procede de tener ánimo y valor para no contentarse con pocas cosas. Hay otros a quien se puede tener con razón manzilla, a quien metidos y atormentados en amorosos tormentos llama el mundo ciegos y guiados de ciego, que tienen lo amargo por dulce, el mal por bien, el trabaxo por descanso, hasta que viniendo a caer en la cuenta se hallan unidos con nonada, el tiempo perdido, la juventud acabada y cargados con la cansada vexeza, inútiles e impertinentes; solo les queda arrepentimiento inútil y la penitencia de sus pecados. Pero hay, mi señora Cillenia, otros que quieren dorar y cubrir, como píldoras

con oro, sus vicios con la virtud que les es más vezina y aparente, echándose encima vestidos de cordero sobre corazón, obras y palabras de lobo. Y el que tiene envidia, que le roe como carcoma las entrañas y con ella reprueba y abomina de las buenas y virtuosas obras del otro, nos quiere persuadir a que creamos que es deseo de bondad y que su maligno²⁷ parecer se tenga por zelo virtuoso, siendo una punta endiablada de quererse aventajar de todos por este encubierto camino. Otros, que de su natural son tristes y melancólicos, y con esto desabridos, mal acondicionados, ásperos e intratables, os dicen que es austeridad²⁸ y término perseverante y grave. Otros que son avillanados y tiesos, que no les sacarán de sus propósitos frailes descalços, ni mudarán su pertinacia y dureza ningunas buenas razones, profesan ser hombres constantes y no mudables y varios, siendo estos tales los que comúnmente se llaman tercios y villanos. Otros, al contrario destes, que son fáziles, sin valor ninguno, que cualquier viento los lleva, cuyo oficio es adular, dezir lisonxas y, como dicen, andar rascando²⁹ las agrias, quieren que les cuadre y se les dé nombre de afables, corteses y agradables, y que se les quede confirmado y aprobado, siendo una gente con³⁰ cuyo trato se corrompe y destruye más la república que de los sueltamente malos, porque destes huimos y con los otros comunicamos. Otros hay que son truhanes, chocarreros y habladores, cuyo oficio es, como dixo un poeta, andar imitando al asno, que <quieren ser> tenidos y reputados por pláticos, graciosos y elocuentes, fundando todo su saber en donaires maliciosos y perjudiciales, ofensivos en sumo grado a los oídos de los discretos. Y el otro, que con su demasiada codicia se buelve un rico avariento, que no echara un real³¹ de su casa si pensase con él ganar el cielo, quiere que le tenga y canonize el mundo por templado y recoxido, grande allegador para sus hixos, y que no quiere verse abatido con andar buscando prestado; y se dexará andar desnudo y que lo anden su muger y hixos si no lo adquieren por su industria o se lo hurtan, como muchas vezes sucede. El otro, que sin término ni razón es sobervio, inconsiderado y arrogante, le llama el vulgo fuerte, valiente, de ánimo invencible. Y al que es malicioso, lleno de engaño y cautelas, que no dize palabra que no tiene dos sentidos, también le llaman sabio y muy bien entendido. Y el otro, que es en su conversación libre, suzio y no sufrible ni tratable entre gente onesta

²⁷ maldito AC.

²⁸ austeridad AC.

²⁹ mascando AC.

³⁰ La palabra está escrita sobre otra palabra tachada de difícil lectura, que podría ser “en”.

³¹ “real” está escrito sobre una palabra tachada e imposible de leer.

y de lustre, le tienen por gracioso, desenfadado y desenbuelto. Y está tan estragado el mundo que realmente le tienen³² por tal y se solenizan con risa sus desvergüenzas, canonizándolas por agudezas y discreciones. Y lo peor de todo es que al necio, sin término ni razón de hombre, que le parece que no nació más de para comer y dormir, sin poder tener dél buena esperanza, le llaman bueno, siendo depósito de buena necesidad³³. Pero, ¿qué desvarío y desatino es el mío, o qué mal espíritu mueve mi lengua para tan libremente reprovar y condenar faltas ajenas y no mirar la viga que está dentro en mi ojo, que me haze no echar de ver las muchas mías? El que más entre todos los referidos se levanta y, si se puede juzgar, es venturoso no metiendo la mano ni alargando la lengua a los hombres dedicados al servicio y culto divino (que destos y de la perfección de su vida y ventura no puedo, devo ni quiero tratar, sino de lo que es de las texas abaxo³⁴), digo, señora mía, que al que se puede llamar venturoso y tener envidia a su estado y tranquilidad de su ánimo es al hombre que dándose a la moral filosofía y viviendo como cristiano filósofo se contenta con lo que da la naturaleza y tiene conocimiento de las causas por sus efectos. Y de tal suerte está prevenido que ningún caso que le suceda, próspero ni adverso, le altera, admira ni espanta, teniendo las cosas por venir como presentes³⁵ y las presentes como pasadas, porque³⁶ tiene conocimiento de sí mismo y, cumpliendo por lo menos con la ley natural, quiere para los otros lo que para sí. Mas³⁷ al que en mi opinión, discreta Cillenia, yo tuviera envidia y tuviera por sumamente felice, es aquel cuyas descuidadas plantas pisan sin sobresalto ni congoxa la verde yerva de los prados y pasean las frescas riberas de los corrientes ríos, si llega a tener conocimiento de su estado y levanta el ánimo y espíritu a considerar la tranquilidad de lo que posee. Y exercitado en rústico y silvestre ejercicio no tiene cuenta ni le desasosiegan los tráfigos, bullicios y negociaciones de las cibdades, ni respeta a nadie por temor, ni le tiene a las olas y fortunas del poblado, ni se halla obligado a la pesada carga del cumplimiento, que tanto muele a quien no cae en la cuenta de su pesadumbre. Antes, libre destas cosas, suelto y desembaraçado, con el arco en la mano, la vallesta al hombro y el aljava y carcax al cuello, y el çurrón con la pobre

³² “le tienen” está escrito en el margen inferior derecho de la página, como si se tratase de un reclamo (aunque no lo es).

³³ El autor recurre aquí al tópico del “revés por el envés” por el que al hombre se le llama por una cualidad que esconde su mayor defecto, como al necio por bueno y al malicioso por sabio.

³⁴ “en lo que alcanzan los hombres, sin meterse en divinidades ni honduras de fe” CORREAS [2000].

³⁵ “presentes” está escrito sobre la palabra “pasados”, que está tachada.

³⁶ En S se lee a continuación la palabra “tal”, que está tachada.

³⁷ pues AC.

y sabrosa comida al lado, cruza y atraviesa los montes, valles y setos, sin que le impidan los ríos ni aspereza de montañas a seguir y perseguir la caza, sustentando su cavaña, de la que cada día mata, recreando y regozixando su ánimo con esparzir por el aire, al son de su rabel o mal compuesta çampoña, sus rústicas cantilenas, tomando sabor y gusto de mirar las silvestres luchas de los toros y de los roncós bramidos que van donde los venzidos, y del manso rumiar de las mansas ovexas y el descuido con que pacen la verde y menuda yerva, y del recatado sueño de los mastines que las guardan y defienden de los dañosos lobos. Huélgase de ver los retoços y sueltas y ligeras cabriolas de los cabritillos, y las madres encaramadas en las enzinas. Conténtase con cubrir su fuerte, sano y bien exercitado cuerpo con las pieles de sus ganados, y echarse debaxo de los frondosos árboles. Satisfaze a la hambre y necesidad corporal con las silvestres frutas que d'ellos coxe, sembrando la yerva que tiene por mesa de las vellotas, castañas y nuezes que con sus brazos <...>³⁸, con que queda más satisfecho y contento que los príncipes y señores con la diversidad de viandas que sirven en sus curiosas mesas, porque come con hambre y tiene siempre consigo la salsa de sant Bernardo³⁹. Y no le falta tampoco la blanca y sabrosa leche con que remoxa el duro pan que truxo del aldea. Beve con apetito y gana el agua limpia, fresca y pura que corre por las pizarrosas gargantas y arenosos arroyos, bebida con el vaso de Diógenes⁴⁰, que le da mayor satisfacción y gusto que la que en los poblados se beve en los de oro y plata curiosa y ricamente labrados, sin tener más apetito ni deseo que lo que tiene presente, ni darle otra cosa cuidado más que llevar su ganado al pasto más cercano y que sabe es más fértil y abundante, y buscar lugar fresco y de arboledas donde sestear en verano, con agua para abrevar su manada, y solanas reparadas de los elados vientos para el invierno. Y adonde tiene sabida y conocida esta comodidad, tiende todos sus miembros en la yerva adonde acuden los convezinos pastores y ganaderos de la comarca, y en pastoriles y amorosas contiendas y saludables exercicios pasan dulcemente el día, sin que en ellos reine tristeza ni tenga entrada disgusto, ni cómo se llama ni qué efeto haze la desabrida melancolía. Traván entre sí amorosas cuestiones, aprovando cada uno o reprovando lo que el otro propone conforme a sus intentos y a los pensamientos que tienen. Compiten sobre la hermosura y gracia de sus amigas, unas vezes llamándolas afables, otras

³⁸ AC LE DE editan “derrueca”.

³⁹ “Por la gana de comer y hambre, porque este santo fue muy trabajador y ayunador” CORREAS [2000].

⁴⁰ En el hueco de la mano LÓPEZ ESTRADA [1974-1975: 167].

enemigas y crueles, según que d'ellas son favorecidos. Y vienen a parar sus renzillas en texer, de las más perfetas flores, guirnaldas que llevarlas con que las dexan satisfechas de su puro y senzillo amor. Y cuando en estos y otros exercicios entre ellos usados han gastado con sabor el día, dan la buelta a sus cavañas, llevando por delante sus satisfechas manadas, donde tendidos en blando heno⁴¹ no echan menos las ricas y abrigadas cortinas ni los toldados aposentos, sirviéndoles de lo uno y de lo otro el cóncavo convés del cielo y los verdes y hoxosos árboles. Allí duermen a sueño suelto, con quietud y sosiego, sin que los desvele el curioso trato de los reales palacios, ni el acompañamiento de los que gobiernan el mundo, ni lo que ha de comer el día siguiente, ni le da cuidado el buscar con qué sustentar la vanidad que el mundo usa. No busca ni le da pena que tengan fino temple los arneses, ni que pese o <sea liviano el xaco> de malla, ni teme los dudosos peligrosos e inciertos <sucesos de la guerra>, ni si se anegó y dio al través el navío que viene de las Indias con su hazienda, ni si se alça y quiebra el mercader que se la tiene, ni que han de topar ladrones domésticos o estraños con su enterrado tesoro. No le aprietan ni congoxan las rebueltas de las cibdades; ni por odio, amor ni interés se inclina a los vandos que hay en ellas, ni le trae desatinado y ciego la pasión y ambición de los cibdadanos, ni los embustes y enredos con que solicitan cátedras y oficios en la república. No le induze codicia a desear cargos ni dignidades, ni promesas de privados le hazen seguir sus pasos y caminos, tiniendo por ley las vanas palabras que dizen, ni tiene millones de descomodidades que el bivar en las cibdades trae consigo. Antes, con corazón alegre y contento y con el ánimo quieto, se levanta por la mañana y, sacudiendo de los miembros la pereza y cada credo mexorando su estado, se buelve a los usados exercicios, gozando del aljofarado rocío que le ofrecen los verdes prados y, en tiempo devido, variedad de flores con que recrea los sentidos. Y entretenido en coxer las más hermosas haze d'ellas guirnalda para sí, si le da gusto y tiene ocasión de traerla, o para su amiga si la tiene. Es para él entretenimiento gustoso ver crecer y menguar el río en su tiempo, y de oír cantar las zigarras y grillos en el suyo. Tiene por suave y acordada música el sordo murmurio de las abexas que andan entre las flores, coxiendo d'ellas sustancia con que labran la miel en sus colmenas. Tienen por felicidad mirar con la gana con que la vid se va enredando en el álamo, y la presa que la yedra haze en el alto ciprés hasta ocupar lo más empinado de su altura. Recreanles la vista la

⁴¹ “blando heno” está escrito sobre las palabras “las pobres camas”, que están tachadas.

pintada variedad de paxarillos, y el oído la dulce armonía que con sus arpadas lenguas tienen en los árboles y cerros donde tienen fabricados sus artificiosos nidos de donde, concertados, se van respondiendo y conbidando los unos a los otros. Esles de particular entretenimiento y gusto ver en los frescos e intrincados setos cruzar las vandadas de los conexas y en los prados las medrosas liebres. Esta vida alegre, quieta y sosegada era, discreta y hermosa señora mía, general en todo el mundo en aquella Edad de Oro en que los poetas dizen que governava Saturno, en cuyo tiempo <ni los hom>bres trafagavan la tierra ni navegavan el mar, porque cada uno <se contentava> con bivir y morir donde nacía, sin procurar ser más que su padre, contentándose con lo que dél eredavan y gastándolo como él lo gastó. No travaxavan en hazer para su defensa arneses ni armas defensivas, ni para ofender arcabuzes ni espadas, ni se aprovechavan del azero y hierro más de para hazer instrumentos con que cultivar la tierra. Pluguiera a Dios, hermosa señora mía, que yo tuviera esta vida ufana, tranquila y quieta, y sin gloria ni nombre biviera entre la rústica gente, adonde no me fuera nada inportuno y el variar de las cosas referidas apartara de mí todo fastidio. Y cuando me cansara el valle, fuérame a la sierra⁴², y cuando la sierra a lo llano, a los bosques y montañas. Cuando el andar me cansara, sentárame en la ribera de algún claro río o arroyo, y con el murmurar de su corriente y con el ruido del movimiento qu'el aire haze, sacudiendo las hojas de los árboles, se recreara mi afligido espíritu. Y con la dulçura destas cosas suspendiera algún tiempo mis males. Con lo cual, arrebatado de causa en causa, llegara hasta contemplar la suma alteza de la universal y principal, que es el sumo hazedor de todo lo criado, y con cuán soberana magestad y grandeza lo crió y que con tan maravilloso orden y concierto lo rixe y gobierna, ordenando y dividiendo los tiempos y dando movimiento a los cielos, para que con él, acercándose y alexándose, el Sol influya virtud en la tierra para criar, sazonar y madurar los frutos d'ella con que se sustenta la umana generación y todas las especies de animales, a quien ordenó sirviese todo. Y destas consideraciones viniera, mi señora, a sacar algún rastro, luz y conocimiento de la fragilidad y miseria de la vida presente con que descansara mi alma, viendo que la salida d'ella había de ser principio de descanso. Y mientras que mis ojos gozaran de la pura luz del sol y los vitales spíritus, respirando, enbieran aire al corazón, todo mi estudio y cuidado pusiera en engrandecer y levantar, conforme a la rudeza de mi ingenio, a la dulce y amada

⁴² tierra AC.

señora y enemiga mía, sin que cosa alguna bastara a apartarme deste oficio. Que si conforme a la voluntad y deseo se alargara el caudal, bien se puede de mí con verdad creer que la levantara sobre las estrellas, dexando eternizado su ser y nombre conforme a su mucho valer y merecimiento. Que si me concediese <...⁴³ el cielo>, que aunque fuese en una cueva me viese en su compañía, <aquel verdaderamente> sería para mí dichoso y felice estado, y gozar siempre de su vista sin miedo y sobresalto de perderla. Y el que a mi pobre juicio es más dispuesto para tener vida tranquila y sosegada, apartada de las tempestades y tumultos de las cibdades, es, mi señora, la que os he dicho con la mayor claridad que mis mal limadas razones han sabido daros a entender. No me pongáis culpa sino os satisfizieren, pues no puede dar peras el olmo ni nadie más de lo que tiene. Y aunque con mi opinión vaya errado, por no tener entendido lo que fuere mexor, estoy dispuesto a cumplir lo que me mandáredes, aunque pierda la vida, y deseoso de que fuera más temprano para de vuestra dulce boca oír las razones que contra lo por mí propuesto tenéis en favor de la vida de corte y cibdades.

CILLENIA.— Déosla Dios tan larga y contenta, señor Selanio, como yo lo quedo con haber oído vuestros discretos discursos, en que habéis mostrado la luz de vuestro entendimiento. Pero para deziros verdad, no me satisfazen tanto vuestras buenas razones, aunque lo son, que no me estoy pertinaz en mis opiniones, como lo pienso mostrar cuando en buen hora bolváis acá otro día, que por ser tarde y este se nos acaba, no quiero dezir más de que vais en ora buena y Dios en vuestra compañía.

SELANIO.— Él guarde tanta hermosura y discreción como la vuestra y me dexen tener ventura en algo, que aun hasta en esto me falta, que parece que para que no pueda gozar este contento se apresura más el sol en su carrera que suele. Si del todo no se me acaba, tomaré otro día la tarde más temprano.

1.3 Variantes de lectura

Ofrecemos a continuación un listado que recoge todas las variantes de transcripción de las diferentes ediciones del diálogo. Cada entrada remite al folio correspondiente en S y al número de línea, que aquí se expresa después del punto.

⁴³ AC LE DE editan “tanto bien”.

| | |
|---------------|--|
| Fol. 355r.2 | oídas] oída <i>AC</i> |
| Fol. 355r.5 | de] del <i>S LE DE</i> |
| Fol. 355r.13 | huésped] huésped <i>DE</i> |
| Fol. 355r.19 | lo] le <i>S LE DE</i> , la <i>AC</i> |
| Fol. 355r.19 | entapizado] entapizada <i>S AC LE DE</i> |
| Fol. 355r.21 | sumo] suma <i>LE</i> |
| Fol. 355r.27 | mirad] mira <i>S</i> , mirá <i>LE</i> |
| Fol. 355v.8-9 | pregunte] pregunté <i>DE</i> |
| Fol. 355v.10 | vinédes] hubiédes <i>AC DE</i> , vuiédes <i>LE</i> |
| Fol. 355v.15 | le tuviera] lo tuviera <i>LE</i> |
| Fol. 355v.18 | turaría] duraría <i>DE</i> |
| Fol. 355v.22 | les van dando] los van dando <i>LE</i> |
| Fol. 355v.25 | no me le dando] no me lo dando <i>LE</i> |
| Fol. 355v.29 | entendí] entiendo <i>AC</i> |
| Fol. 356r.3 | había] habíais <i>AC</i> |
| Fol. 356r.10 | hame] hanme <i>AC</i> |
| Fol. 356r.11 | la han hecho] le han hecho <i>AC</i> |
| Fol. 356r.14 | ha padecido] haya padecido <i>AC</i> |
| Fol. 356r.16 | pláticas] plática <i>AC LE</i> |
| Fol. 356r.28 | las] los <i>LE</i> |
| Fol. 356v.3 | turan] duran <i>DE</i> |
| Fol. 356v.3-4 | no me han quitado] no han quitado <i>DE</i> |
| Fol. 356v.6 | merecimiento] mereçimientos <i>LE</i> |
| Fol. 356v.11 | mi alma dispuesta] dispuesta mi alma <i>AC</i> |
| Fol. 356v.21 | habré] he <i>AC LE</i> |
| Fol. 356v.25 | qué] que <i>AC LE DE</i> |
| Fol. 356v.27 | sabrosa] sabroso <i>AC LE DE</i> |
| Fol. 356v.31 | pasadera] pasajera <i>LE</i> |
| Fol. 357r.6 | puede] pueda <i>AC LE</i> |
| Fol. 357r.19 | vuestro] nuestro <i>AC</i> |
| Fol. 357r.32 | cuadre] quadra <i>S AC LE DE</i> |
| Fol. 357v.2 | sea] se a de <i>AC LE</i> |
| Fol. 357v.8 | mandardes] mandáredes <i>DE</i> |

| | |
|-----------------|--|
| Fol. 357v.10 | de mi corazón y con] de mi corazón, con <i>AC</i> |
| Fol. 357v.21 | el mundo] al mundo <i>AC</i> |
| Fol. 358r.11 | tantos] tantos <i>AC LE</i> |
| Fol. 358r.13-14 | quien la sigue] quienes la siguen <i>AC</i> |
| Fol. 358r.18 | estados] estado <i>AC</i> |
| Fol. 358r.23 | si la alcanzan] sólo alcanzan <i>AC</i> |
| Fol. 358v.21 | hallan] halla <i>S AC LE DE</i> |
| Fol. 358v.26 | cordero] corderos <i>AC</i> |
| Fol. 358v.29 | maligno] maldito <i>AC</i> |
| Fol. 359r.2 | desabridos, mal acondicionados] desabridos y mal acondicionados <i>AC</i> |
| Fol. 359r.3 | aturidad] austeridad <i>AC</i> |
| Fol. 359r.10 | rascando] mascando <i>AC</i> |
| Fol. 359r.10 | se les dé] de las dé <i>AC</i> |
| Fol. 359r.19 | echara] echará <i>AC</i> |
| Fol. 359r.24 | el] al <i>AC</i> |
| Fol. 359r.27-28 | y muy bien entendido] y muy entendido <i>AC</i> |
| Fol. 359r.28-29 | el] al <i>AC</i> |
| Fol. 359r. 29 | y no sufrible ni tratable] insufrible, intratable <i>AC</i> |
| Fol. 359v.19 | porque tiene] porque este tal tiene <i>AC LE DE</i> |
| Fol. 359v.20 | mas] pues <i>AC</i> |
| Fol. 360r.17 | †] derrueca <i>AC LE DE</i> |
| Fol. 360v.10 | no echan] no se echan <i>AC</i> |
| Fol. 360v.15 | el día] al día <i>AC</i> |
| Fol. 360v.15 | le da] les da <i>AC</i> |
| Fol. 360v.16-17 | tengan] tenga <i>LE</i> |
| Fol. 360v.17-18 | teme] tome <i>LE</i> |
| Fol. 360v.18 | y] ó <i>AC</i> |
| Fol. 360v.21 | no le aprietan] ni le aprietan <i>LE</i> |
| Fol. 360v.24 | ni los embustes y enredos] y los embustes ni enredos <i>AC</i> |
| Fol. 361r.4 | sustancia] sustancias <i>LE</i> |
| Fol. 361r.25 | sierra] tierra <i>AC</i> |
| Fol. 361v.16 | valer] valor <i>DE</i> |

Fol. 361v. 16 †] tanto bien *AC LE DE*
Fol. 361v.25 mandáredes] mandardes *AC LE*
Fol. 362r.6-7 la tarde más temprano] ó tarde de más temprano *AC*, la tarde de
más temprano *LE*



REVISTA DE LA SOCIEDAD DE ESTUDIOS DE LENGUA Y LITERATURA

BIBLIOGRAFÍA

- CASTRO, Adolfo de, *Varias obras inéditas de Cervantes sacadas de códices de la Biblioteca Colombina con nuevas ilustraciones sobre la vida del autor y el "Quijote"*, Madrid: A. de Carlos e Hijo, 1874.
- CORREAS, Gonzalo, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales (1627)*, Madrid: Castalia, 2000.
- CUENCA, Paloma & GÓMEZ, Jesús, "La atribución cervantina de un diálogo renacentista", *eHumanista/Cervantes*, 1 (2012), pp. 81-102.
- BLASCO, Javier, "La cuestionada autoría del *Diálogo entre Cilenia y Selanio*", "*Hos ego versículos feci...*" *Estudios de atribución y plagio*, Madrid: Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2010.
- EISENBERG, Daniel, *Las "Semanas del jardín" de Miguel de Cervantes*, Salamanca: Diputación de Salamanca, 1988.
- LÓPEZ ESTRADA, Francisco, "Estudio del *Diálogo de Çillenia y Selanio*", *Revista de Filología Española*, 57 (1974-1975), pp. 159-194.
- MADRIGAL, José Luis, "Algunas reflexiones en torno a la atribución cervantina del *Diálogo entre Cilenia y Selanio sobre la vida del campo*", *Bulletin of the Cervantes Society of America*, 24.1 (2004), pp. 217-252.
- MONTERO, José, "La obra literaria de Miguel de Cervantes (Ensayo de un catálogo)", *Cervantes*, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1995.



REVISTA DE LA SOCIEDAD DE ESTUDIOS DE LENGUA Y LITERATURA

RECUPERANDO LA MEMORIA: ESTRATEGIAS COGNITIVAS EN ELE

Paola Agudelo¹

UNIVERSIDAD DE MONTREAL

Resumen: Sin memoria el aprendizaje es un proceso imposible de realizar. La memoria permite al alumno construir una serie de saberes de tipo teórico y práctico, ya que es el lugar mental al cual ingresa la información para luego ser codificada y almacenada. Para que el alumno pueda realizar un tratamiento eficaz de la información, la enseñanza debe tener en cuenta las características generales y el funcionamiento de la memoria. El presente artículo pretende mostrar algunos conceptos teóricos acerca de la memoria en relación con el aprendizaje, en general, y generar una reflexión que sensibilice a los docentes con respecto a la importancia del papel de la memoria en las clases de ELE, en particular.

Palabras clave: memoria, estrategias, cognición, clases de ELE.

Abstract: Without memory the learning process is impossible to be accomplished. The memory allows the students to build theoretical and practical knowledge, because this is the mental place where information enters to be encoded and then stored. Education must take into account the main characteristics and memory performance for the students to make effective information process. This article aims to show some theoretical concepts about memory and its relation with learning, in general, and generate a reflection to sensitize teachers about the importance of the role of memory in the ELE classroom, particularly.

Key words: memory, strategies, cognition, ELE classes.



0. INTRODUCCIÓN

No parece ser una tarea fácil para los docentes el tener en cuenta la memoria –y su funcionamiento– a la hora de ayudar al estudiante a obtener una mejor percepción de las competencias que debe adquirir a lo largo de un curso y a saber utilizar los conocimientos adquiridos durante el mismo. Sin embargo, saber ceder a los estudiantes este rol activo en su proceso de enseñanza-aprendizaje puede resultar enriquecedor para ambas partes.

Esta propuesta señalará, en primer lugar, las bases sobre las cuales reposa la psicología cognitiva en educación, apoyándose sobre todo en el marco teórico de la enseñanza estratégica (cf., por ejemplo BELTRÁN [2003], TARDIF [1997], entre otros). Después, se presentará la estructura de la memoria y la función de sus diferentes partes, y se mostrará la

¹ Paola Agudelo es licenciada en Lenguas Modernas en la Universidad de La Salle de Bogotá (Colombia) y de Francés como Lengua Extranjera en la Universidad Stendhal Grenoble 3 (Francia). Es titular de una maestría sobre didáctica del español en Quebec, realizada en la Universidad de Montreal. Actualmente es candidata al Ph. D. de la sección de Estudios Hispánicos de la Universidad de Montreal en donde desarrolla una investigación en Lingüística Aplicada del Español.

relación existente entre la memoria y el aprendizaje, incluyendo la función de la memoria de trabajo en el aprendizaje de las lenguas extranjeras. Terminaremos con una reflexión práctica, la cual incluye una propuesta didáctica final para las clases de ELE.

El objetivo último de este trabajo es dar a conocer algunos principios generales sobre la psicología cognitiva y la arquitectura de la memoria, buscando un proceso de enseñanza-aprendizaje más interesante para profesores y alumnos y que arroje resultados satisfactorios. Si bien la responsabilidad de dicho proceso no es solamente una tarea de los profesores, la preparación de los materiales y de las clases, teniendo en cuenta los procesos de la memoria, puede crear un ambiente favorable en el curso y generar compromisos cognitivos por parte de los estudiantes [BARBEAU *et alii* 1996: 18].

2. APROXIMACIÓN A LOS PRINCIPIOS GENERALES DE LA PSICOLOGÍA COGNITIVA EN EDUCACIÓN

La psicología cognitiva se centra en el análisis, la comprensión y la reproducción de los procesos del tratamiento de la información (cf., por ejemplo POZO [200], TAYLOR [2005], CORDIER & GAONAC'H [2004], TARDIF [1997], entre otros). Esto es, trata de precisar cómo los seres humanos perciben, aprenden, comprenden, dirigen su atención, manejan sus interacciones con el medio que los rodea, utilizan la información integrada en su memoria a largo plazo y transfieren sus conocimientos de una situación a otra. El cognitivismo, desarrollado principalmente en Estados Unidos desde la segunda mitad del siglo XX, constituye hoy en día una de las corrientes dominantes en el estudio de las funciones cognitivas y en la manera de analizar tales funciones en la información [CORDIER & GAONAC'H 2004: 24].

En el campo de la educación en concreto, la psicología cognitiva se preocupa por comprender las estrategias de aprendizaje que el estudiante utiliza, los mecanismos de construcción gradual del conocimiento en la

memoria que pone en práctica y las condiciones en que reutiliza dichos conocimientos. Por otra parte, también interviene en la comprensión de estrategias de enseñanza que favorecen la construcción progresiva del conocimiento del estudiante a partir de sus componentes afectivos, cognitivos, metacognitivos² y la lógica inherente al contenido de la enseñanza.

Además, para la psicología cognitiva los conocimientos que el estudiante conserva en su memoria a largo plazo no son una simple fotocopia de la información presentada por el profesor, sino que son una construcción elaborada a partir de unos conocimientos que ya tiene en su memoria y a los cuales asocia los nuevos. El estudiante realiza, pues, una selección de todo lo que se le presenta en la clase (imágenes, frases, ejemplos, entre otros) para poder asegurar la comprensión. A este respecto, CARRETERO [1997: 46] recuerda que “resulta fundamental para el profesor no solo conocer las representaciones que poseen los alumnos sobre lo que se les va a enseñar, sino también analizar el proceso de interacción entre el conocimiento nuevo y el que ya poseen”.

2.1 Cinco principios de base en la concepción cognitiva del aprendizaje

Los principios básicos del aprendizaje, desde la perspectiva cognitiva, se pueden resumir del siguiente modo:

- *1. El aprendizaje es un proceso activo y constructivo*

El estudiante no es un agente pasivo dentro del proceso de enseñanza-aprendizaje y realiza una selección de elementos, tal y como mencionamos anteriormente. Los ejemplos tienen gran

² Entendemos por *metacognición* la capacidad de regular nuestro aprendizaje para asimismo planificar estrategias que utilizaremos en las diferentes situaciones que se nos presenten. Tal y como mantiene FLAVELL [1987: 21] “metacognition is usually defined as knowledge and cognition about cognitive objects, that is, about anything cognitive. However, the concept could reasonably be broadened to include anything psychological, rather than just anything cognitive. For instance, if one has knowledge or cognition about one's own or someone else's emotions or motives, it could be considered metacognitive”.

influencia en la enseñanza-aprendizaje y gracias a ellos el estudiante puede construir reglas que se vuelven permanentes, ya que son confirmadas con las situaciones vividas cotidianamente. Este es el caso del niño que en sus primeros años tiene la tendencia a conjugar el verbo *cab* en la primera persona del presente como “yo cabo” (y no “yo quepo”), demostrando así que aplica una regla general de conjugación que está estructurada en su cerebro.

- *2. Los conocimientos precedentes tienen un rol esencial*

Esto es así porque, en primer lugar, el aprendizaje consiste en establecer lazos entre los conocimientos preexistentes y la nueva información. Según POZO [2006: 190] “existen múltiples datos que demuestran que el aprendizaje por reestructuración puede apoyarse muchas veces en adquisiciones asociativas previas”. En segundo lugar, porque se trata de un proceso esencialmente acumulativo, es decir que los conocimientos nuevos llegan para asociarse a los precedentes, para confirmarlos, agregar información o simplemente para negarlos. Por ejemplo, puede resultar complicado hacer comprender un texto avanzado de electrónica o física a un estudiante de Ciencias de la Educación. Con toda seguridad el estudiante será capaz de extraer las ideas principales del texto, pero su comprensión global será incompleta, ya que no posee conocimientos anteriores en estos campos concretos para realizar ningún tipo de asociación.

- *3. El aprendizaje requiere una organización constante de los conocimientos*

Para que un aprendizaje sea significativo debe estar ligado a la representación y a la organización de los conocimientos en la memoria. Muchas investigaciones han demostrado que los estudiantes con estructuras guardadas en su memoria a largo plazo tienen mayor facilidad de comprensión y tratan la información

haciendo referencia sistemáticamente a estas estructuras³. Por ejemplo, los niños en preescolar comprenden que un cuento tiene elementos como son los personajes, las intrigas, un inicio, un desenlace y un final, entre otros rasgos propios de este tipo de textos.

- 4. *El aprendizaje comprende estrategias cognitivas y metacognitivas, y además conocimientos teóricos*

Uno de los objetivos de la enseñanza formal es preparar al estudiante para que interactúe de manera significativa con la realidad que se le presente, en clase o fuera de ella. De ahí el interés por desarrollar un aprendizaje significativo, ofreciendo un material basado en el contexto real y que tenga significado [PENMAN 2005: 166]. De este modo, se presentan las estrategias metacognitivas vistas como una mezcla del control efectivo de las estrategias cognitivas y de los componentes afectivos que implicarán la realización de una tarea.

- 5. *Categorías del conocimiento*

Existen tres categorías del conocimiento que están entrelazadas en la memoria [TARDIF 1997]:

- 1) *Los conocimientos declarativos*, que corresponden al QUÉ. Se trata de conocimientos teóricos: hechos, reglas, leyes, principios, entre otros.
- 2) *Los conocimientos procedimentales*, que corresponden al CÓMO. Son el cómo de la acción: etapas, pasos, procedimientos que permitirán realizar una acción (en pedagogía son el saber-hacer).
- 3) *Los conocimientos condicionales*, que corresponden al POR QUÉ y al CUÁNDO. Se trata de conocimientos que marcan el contexto

³ Varios trabajos realizados sobre la memoria han demostrado que los recuerdos mejoran considerablemente cuando hay manera de estructurarlos, de relacionarlos, de jerarquizar unos con respecto a otros e incluso de darles un significado cuando no lo tenían [CORDIER & GAONAC'H 2004: 44].

apropiado para utilizar una estrategia u otra. Este tipo de conocimientos son, en general, los más ignorados por los profesores, presentando un desarrollo amplio de los declarativos y los procedimentales. El “fallo” está en que si no se trabajan los conocimientos condicionales, el estudiante no estará en capacidad de tomar decisiones acertadas, ya que estos son los responsables de la transferencia de los aprendizajes y crean la experiencia tanto del estudiante como del profesor.

Según LAUZON [2000], quien desarrolló su propuesta para la formación en los *Cégep*⁴, pero que puede resultar útil en otros niveles de enseñanza, los profesores pueden ayudar a transferir los aprendizajes, esto es mostrar a los estudiantes cómo reutilizar los conocimientos para resolver problemas, realizar proyectos o cumplir tareas de orden cognitivo, socioafectivo (reconocimiento propio y de su entorno) o psicomotor (integración de tareas motoras y psíquicas). El estudiante deberá entonces aprovechar lo que sabe para identificar una problemática y actuar adecuadamente en función de la misma. De este modo, los profesores pueden:

- Cuestionarse por el objetivo del aprendizaje: ¿qué quiero que mis estudiantes dominen al final del curso?
- Cuestionarse sobre los recursos para llevar a cabo tal objetivo: ¿qué conocimientos teóricos y prácticos, como profesor, movilizo para realizar la tarea propuesta?
- Cuestionarse sobre el proceso de enseñanza-aprendizaje y lo que se pondrá en práctica para que el estudiante aprenda: las etapas del curso deben contener actividades para que el estudiante desarrolle sus competencias y construya sus conocimientos.

⁴ En el sistema educativo de Quebec (Canadá), los *Cégep* que equivalen a colegios de enseñanza general y profesional, son establecimientos en los cuales se ofrecen formaciones técnicas y preuniversitarias a los estudiantes que han finalizado la secundaria.

- Cuestionarse durante el desarrollo de la clase: observar y repensar su curso para ajustar contenidos e intervenciones cuando sea necesario.
- Cuestionarse después de la clase y reflexionar sobre su propia práctica: ¿qué decisiones tomé y por qué?

En conclusión, el profesor interviene como actor y como persona que facilita un escenario, sirve de modelo o guía, realizando siempre esta tarea de forma dinámica para que el estudiante ejerza su rol de alumno.

3. ARQUITECTURA DE LA MEMORIA

En este apartado mostraremos la estructura de la memoria, su funcionamiento y el fin de cada una de sus partes, siguiendo para ello los trabajos de BERMEOSOLO [2012], LIEURY [2011], WILLIS [2007], BADDELEY [2007], y TARDIF [1997].

En la historia de la enseñanza se ha atribuido un papel fundamental a la memoria, pero lo que se aprendía “de memoria” era algo que tenía significado negativo, y de hecho el profesor que hacía referencia a la memoria tenía la reputación de no exigir a sus alumnos el recurrir a la inteligencia. En otras etapas, se le otorgaron funciones extremadamente importantes y era percibida como la unidad responsable del crecimiento intelectual de la persona, por lo que el profesor pedía memorizar fábulas, poemas, historias, entre otros aspectos, para favorecer la capacidad de almacenamiento de los conocimientos. A pesar de los múltiples estudios realizados por diferentes investigadores [SPEAR 1978 y BADDELEY 1986] para comprender fenómenos como el recuerdo o el olvido, por ejemplo, la memoria ha sido y es todavía un enigma.

En psicología cognitiva la memoria es fundamental y presenta funciones primordiales. Es la unidad central del tratamiento de informaciones, por ella pasan las decisiones que toma una persona

(decisiones de tipo afectivo, social, motriz o cognitivo) y, a su vez, de ella provienen las informaciones necesarias para tomar decisiones. La memoria organiza la información para retenerla a largo plazo y después reutilizarla. En ella se encuentran almacenados los conocimientos anteriores a los cuales acude el estudiante en situaciones de aprendizaje. Cuando, por ejemplo, el estudiante lee un texto, escoge lo que le parece esencial y elimina lo que no considera relevante, es decir, selecciona las informaciones significativas. Así ocurre con todas las situaciones de la vida. En el proceso de enseñanza-aprendizaje la escuela no suele ofrecer al estudiante las estrategias para eliminar de manera segura las informaciones que no son necesarias. Por el contrario, existe la creencia general de que todo lo que ocurre en la clase es de suma importancia.

El siguiente modelo es una adaptación de BARBEAU *et alii* [1996: 16], a partir de los trabajos de TARDIF [1997 –aunque expuesto inicialmente en la misma obra del año 1992–] sobre la arquitectura de la memoria:

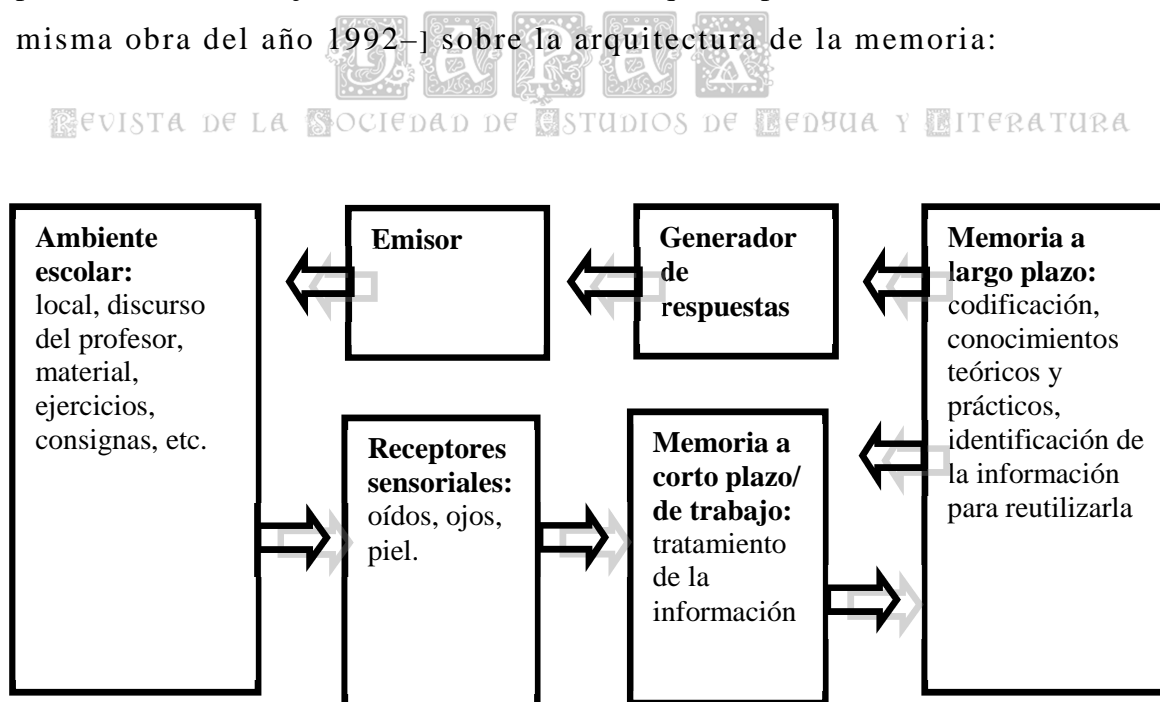


Figura 1. Representación del recorrido que realiza la información que llega al cerebro y del tratamiento que la memoria le da a esta información.

-*El ambiente escolar*: como se observa en la figura (1), el ambiente escolar es a la vez punto de partida de la información que llega a la memoria y punto de llegada de la información que proviene de la

memoria. TAYLOR [2005: 7] asegura que la cognición en los humanos es flexible y se desarrolla como una respuesta a los eventos y experiencias que el ambiente nos proporciona. En el contexto de enseñanza-aprendizaje, el ambiente (las instrucciones, los objetivos, el material, las características físicas del local, los ejercicios) que el profesor crea para el estudiante permite tener en cuenta la respuesta de este último con respecto al ambiente mismo.

-*Los receptores sensoriales*: son la vía de acceso a la memoria de trabajo, pero no tienen comunicación con la memoria a largo plazo. La operación de estos receptores⁵ dura aproximadamente un cuarto de segundo y después es encaminada hacia la memoria de trabajo, o se pierde por completo. La importancia capital en la enseñanza-aprendizaje radica en que el profesor debe mostrar al estudiante a dónde dirigir sus receptores sensoriales para que logre dar significado, o discrimine entre lo esencial y lo secundario.

-*La memoria de trabajo o memoria a corto plazo*: es considerada como el nivel de la conciencia y como recuerda BERMEOSOLO [2012: 59] “juega un papel muy importante en el procesamiento activo de la información”. Recibe dos tipos de información, la proveniente del ambiente y la proveniente de la memoria a largo plazo. Tiene dos límites importantes que son el espacio y la duración. En cuanto al espacio, puede contener siete unidades de información ± 2 [MILLER 1956, TARDIF 1997: 168]. En este orden, una unidad de la memoria de trabajo puede ser una parte de una letra, una letra, una palabra o una frase. Por ejemplo, el niño que aprende a leer no comprende la totalidad de las frases porque el proceso lo realiza leyendo segmentos. Con respecto a la duración de la información, se afirma que esta es retenida por 10 segundos aproximadamente y después desaparece –en lo que BADDELEY [2007]. denomina “bucle fonológico”– si no es recordada de alguna manera [TARDIF 1997: 170]. La memoria de trabajo es responsable de la interacción

⁵ Se afirma que “El aprendizaje nace de los datos sensoriales, a partir de estos establecemos asociaciones neurológicas. De nuestros cinco sentidos el visual, auditivo y el cenestésico son los que más podemos utilizar en la clase de ELE” PÉREZ RUIZ [2013].

entre las informaciones nuevas y las almacenadas, y de llevar el resultado a la memoria a largo plazo para que quede allí de forma permanente.

-La memoria a largo plazo: como su nombre indica, guarda las informaciones durante mucho tiempo, algunas toda la vida. Los investigadores piensan que todo lo que entra en esta memoria estará siempre disponible y que cuando no recordamos algo es porque simplemente no encontramos los buenos indicios o la buena dirección para traer los recuerdos a la conciencia. Esta memoria almacena todo tipo de conocimientos (afectivos, intelectuales, motrices, sociales, etc.), ya sea porque fueron adquiridos en un cuadro formal o por experiencias personales. Es una reserva ilimitada.

La mayoría de los investigadores concluyen que hay dos tipos de memoria a largo plazo. Por un lado, la memoria episódica, que es una especie de memoria autobiográfica. Se trata de los eventos personales, los recuerdos de la infancia, las conversaciones con personas “inolvidables”. Estos conocimientos llevan la firma original de la persona. Por otro lado, la memoria semántica, que es aquella de los conceptos, las leyes, las reglas, los principios, los procesos. Lieury sugiere –a partir de la teoría de Tulving⁶– que esta memoria no se construye sino que proviene de la memoria episódica. La organización y la cantidad de lazos entre los conocimientos de esta memoria aumentan las posibilidades de que estos sean reutilizados funcionalmente. Esta memoria no tiene ninguna marca personal, ya que se trata de conocimientos universales.

-El generador de respuestas y el emisor: en los procesos de enseñanza-aprendizaje, como es sabido, hay un espacio reservado a la respuesta prevista, esta se encuentra en la memoria de trabajo. La respuesta es llevada al generador, que sería como una correa de transmisión hacia el emisor apropiado, según el ambiente. Cuando una respuesta está lista puede ser expresada por diferentes emisores: los

⁶ Teoría desarrollada por Elvin Tulving (Universidad de Toronto) que busca explicar el fenómeno del “déjà vu” [LIEURY 2011: 15].

responsables de la producción del lenguaje oral, los de la escritura, los de los movimientos corporales, y otros muchos.

4. RELACIÓN MEMORIA APRENDIZAJE⁷

Todos los cerebros aprenden de manera diferente, por ello los profesores deben favorecer un ambiente cognitivo para que todos los estudiantes aprendan y se acuerden de lo aprendido. Existen ciertos elementos de base en el cerebro que influyen en los estudiantes, en todos los niveles educativos, y hacen parte de las características de un ambiente cognitivo estimulante. Según SPRENGER [2010: 19], estas características serían la previsibilidad, la retroacción, la novedad, las opciones, los desafíos y la reflexión. Revisemos brevemente cada uno de estos conceptos.


Por *previsibilidad* entendemos todos aquellos momentos que marcan una jornada educativa, como por ejemplo establecer reglas para que los estudiantes conozcan claramente lo que hay que hacer y lo que no, o mantener las promesas hechas en cuanto a las entregas de los ejercicios y las correcciones de los mismos. De esta manera se busca reducir el estrés, ya que este crea una activación del sistema nervioso que interfiere en el aprendizaje. Según WILLIS [2007], muchas veces un breve receso en medio de una dura lección puede reducir considerablemente el estrés en los estudiantes, una pequeña actividad placentera como una práctica libre, escuchar música o una charla con los amigos, disminuirá el estado de nerviosismo.

Por su parte, la *retroacción* consiste en dar explicaciones benéficas sobre los elementos exactos e inexactos de los trabajos de los alumnos. Dicha retroacción se debe realizar en el momento oportuno: no conviene demorar las entregas de los ejercicios, y se pueden realizar comentarios

⁷ Adoptamos la siguiente definición general de *aprendizaje*: “es una capacidad que en mayor o menor medida es poseída por todas las especies animales, ya que constituye un mecanismo fundamental de adaptación al medio ambiente” AGUADO-AGUILAR [2001: 373].

amplios que dejen claro al alumno sus aptitudes y sus fallos. Por su parte, los estudiantes deben tener la oportunidad de autoevaluarse a través de grabaciones, o siguiendo un diario de clase, por ejemplo. Es importante también que los alumnos interactúen y que no sea siempre el profesor quien hace la retroacción.

La *novedad* debe ser un elemento excepcional que llame la atención, ya que el cerebro está programado para reaccionar a los estímulos inesperados. Por tanto, si una determinada propuesta es bien acogida por los estudiantes debe evitarse su repetición, dado que el cerebro tiende a acostumbrarse a las situaciones semejantes. Por otro lado, se deben utilizar diferentes materiales o accesorios para las clases, como por ejemplo cambiar de local si es posible, modificar las luces de la sala, o utilizar las nuevas tecnologías, entre otros aspectos. Como señala PÉREZ RUIZ [2013]:


REVISTA DE LA SOCIEDAD DE ESTUDIOS DE EDUCACIÓN Y LINGÜÍSTICA

“Uno de los principales cambios a los que estamos asistiendo es el modo de estudio. Antes los estudiantes basaban sus estudios en la lectura, escritura y realización de tareas concretas; mientras que hoy, las nuevas generaciones a diario desarrollan multitareas online. No es extraño que el estudiante, a la vez que realiza la tarea de completar un ejercicio de gramática, escuche música, converse con el móvil en manos libres con otro compañero y actualice sus mensajes en una o varias de las redes sociales que tiene abierta en ese momento”.

El cerebro reacciona favorablemente cuando hay *opciones*, por ello las opciones dadas a nuestros estudiantes pueden aumentar considerablemente su motivación. Hay que procurar que los estudiantes participen en la consolidación de algunos contenidos que se incluyan en el programa del curso, o se puede ofrecer una propuesta variada de evaluaciones y actividades, por ejemplo.

Para plantear *desafíos* dentro de la clase es importante tener en cuenta

los estilos de aprendizaje, ya que lo que para un estudiante puede ser complicado para otro puede resultar muy sencillo. Es importante ofrecer a los estudiantes un acompañamiento y proponer proyectos pertinentes – según el ritmo de aprendizaje de cada estudiante– y estimulantes, por ejemplo, integrando la música o las artes en nuestras clases. WILLIS [2007] destaca el valor de la motivación cuando afirma que:

“The truth is that when we scrub joy and comfort from the classroom, we distance our students from effective information processing and long-term memory storage. Instead of taking pleasure from learning, students become bored, anxious, and anything but engaged. They ultimately learn to feel bad about school and lose the joy they once felt”.



Por último, la *reflexión* así como el silencio favorecen el aprendizaje, puesto que permiten desarrollar procesos mentales de nivel elevado como la síntesis de la materia vista. La reflexión ayuda a la memoria y consolida los lazos almacenados en el cerebro. Si bien parece complicado sacar tiempo para la reflexión en clase, no se debe olvidar que esta es indispensable para la comprensión y la retención de la información.

En resumen, el aprendizaje altera nuestro estado del conocimiento, lo que significa que nuestro cerebro debe recordar: “puesto que el aprendizaje implica siempre alguna forma de adquisición y, por lo tanto, una modificación del estado de la memoria del sujeto, puede decirse que aprendizaje y memoria son fenómenos interdependientes” [AGUADO-AGUILAR 2001: 374].

4.1 La memoria de trabajo y el aprendizaje de lenguas extranjeras

Hoy por hoy el aprendizaje memorístico sigue formando parte de los procesos de adquisición de conocimientos. Si tratamos concretamente el área de las lenguas extranjeras, nos encontramos con múltiples actividades que conllevan el empleo de la memorización para la adquisición de elementos como el vocabulario, por ejemplo. Según esta idea, el éxito en adquirir una lengua extranjera dependería en realidad de la eficiencia de los procesos de automatización. A este respecto BERMEOSOLO [2012: 67] indica que “las habilidades complejas se desarrollan gradualmente haciéndose más y más automatizadas, exigiendo menos recursos atencionales y de procedimiento”. Este autor destaca los logros que se alcanzan con la automatización: por ejemplo la habilidad sintáctica que, al ser manejada con velocidad y precisión, permite la comunicación lingüística.

OSLE ESQUERRA [2012] sugiere que cuanto más capacidad de memoria de trabajo tienen los estudiantes, más recursos de atención liberan, por lo tanto se considera de gran utilidad que los estudiantes puedan procesar, reproducir, memorizar y automatizar estructuras y palabras comunicativamente productivas.

Lo anterior supone un interés del profesor por diseñar actividades que pongan en funcionamiento la memoria, por ejemplo, el empleo de imágenes, de cuadros sinópticos, de léxico en situaciones reales, de lectura en voz alta, de la asociación de conocimientos previos con nuevos conceptos, entre otras.

En vista de que la memoria forma parte inherente del proceso de integración de la información, se entiende que los estudiantes con mayor capacidad de memoria de trabajo obtendrán resultados más eficientes a la hora de aprender una lengua extranjera, según plantea OSLE ESQUERRA [2012]. De este modo, podríamos inferir que el ritmo de aprendizaje y el nivel de competencia que se logre alcanzar en una lengua extranjera están determinados, en parte, por la memoria de trabajo.

Cabe mencionar igualmente las consideraciones del *Marco común*

européo de referencia para las lenguas [CONSEJO DE EUROPA 2002: 54] sobre el contexto externo que rodea al estudiante de una lengua extranjera. Este último interpreta el contexto externo a través de elementos como el aparato perceptivo, los mecanismos de atención, la experiencia a largo plazo que afecta a la memoria, la clasificación práctica de los objetos y la categorización lingüística. De este modo, el contexto mental (intenciones, pensamientos, expectativas, reflexiones) está relacionado con el contexto externo: “la línea de pensamiento puede estar enormemente influida, por la memoria, por los conocimientos almacenados, por la imaginación y por otros procesos cognitivos (y emotivos) internos”. Las condiciones externas son importantes pero el valor lo da el usuario de la lengua a partir de sus conocimientos previos, sus valores y sus creencias.

5. REFLEXIÓN PRÁCTICA Y PROPUESTA DIDÁCTICA PARA CLASES DE ELE

Tras la presentación de la parte teórica, se impone una reflexión práctica que permita crear lazos entre dicha teoría y la realidad en las clases de lengua extranjera, ELE en nuestro caso.

Teniendo en cuenta que algunas de las estrategias deben estar presentes para poder llevar a los estudiantes a desarrollar sus competencias, según los procesos de la memoria, el profesor puede:

- Estimular los receptores sensoriales para que los estudiantes den rápidamente un sentido a la información. Es fundamental que la información presentada a los estudiantes tenga significado, lo que más fácilmente aprenden es lo que más les interesa, lo que se usa, lo que se entiende. Por lo tanto, tengamos en cuenta los intereses de nuestros estudiantes, indaguemos sobre los temas que prefieren según su edad, su entorno social y la actualidad, con el fin de

integrarlos a nuestros cursos, o bien con el componente lingüístico o bien con los componentes fonético, pragmático, cultural, etc.

- Ayudar a los estudiantes a tratar de manera eficaz la información que les transmitimos, dándoles el tiempo de codificar y clasificar adecuadamente dicha información. A pesar de las progresiones altamente cargadas de contenido, no nos apresuremos por transmitir mucha información a nuestros estudiantes en poco tiempo, ya que puede resultar contraproducente. Recordemos que todo aprendizaje requiere por un lado, tiempo de revisión de contenidos previos, y por otro, tiempo de asimilación, comprensión, adaptación y automatización de nuevos conceptos. Otro factor que debemos considerar es la atención: los tiempos en la clase deben estructurarse teniendo en cuenta los niveles de atención de los estudiantes que varían en promedio cada 20 minutos. Es importante aprovechar estos cambios entre alta y baja atención para proponer actividades de refuerzo de lo que se aprendió recientemente.
- Favorecer en los estudiantes la identificación de conceptos clave, analogías, ejemplos, estructuras, para que la transferencia de estas informaciones sea más eficaz. Ayudemos a nuestros estudiantes a priorizar y a reducir la cantidad de información de manera que aprendan a extraer los contenidos más relevantes de cada lección. Si por ejemplo estamos explicando la formación de un tiempo verbal, indiquémosles que el aprendizaje de estos verbos debe hacerse de manera progresiva y que para empezar deben seleccionar un número de verbos (15 o 20), los más utilizados, los más escuchados y con estos verbos van a automatizar dicha conjugación.
- Incorporar múltiples actividades en las clases para que los estudiantes tengan un *input* variado. Como es sabido, las personas que tienen formación musical o artística desarrollan sus habilidades de una manera más eficaz. El empleo de canciones (relacionadas con cualquiera de los contenidos) o de música para

relajar el ambiente, y del teatro por ejemplo, integra la variedad en la clase favoreciendo a su vez la motivación y la creatividad.

Ofrecemos, a continuación, tres actividades sencillas y concretas para utilizar en la clase de ELE. Todas ellas permiten desarrollar en los estudiantes algunas de las estrategias necesarias en el proceso de enseñanza-aprendizaje, teniendo en cuenta las características de la memoria. En cada actividad se presenta, en primer lugar, el tema propuesto y el nivel, después su desarrollo completo, y al final se indica la estrategia correspondiente.

Con ello esperamos que esta pequeña aportación contribuya al desarrollo de clases más interesantes para los estudiantes, más enriquecedoras para la experiencia docente de cada profesor y finalmente más satisfactorias para ambas partes.



REVISTA DE LA SOCIEDAD DE ESTUDIOS DE LENGUA Y LITERATURA

Actividad 1

-Tema: El léxico de las prendas de vestir

-Nivel: A1

-Desarrollo: Esta actividad se puede proponer en cualquier nivel y con diferentes temas léxicos.

Después de haber presentado las prendas de vestir en la lección correspondiente, para practicar este léxico se propone una actividad en grupo: ubicados en círculo, los estudiantes escuchan la directiva del profesor y cada uno menciona una prenda de vestir o accesorio, pero a medida que cada uno participa debe incluir también las prendas mencionadas anteriormente. Aquí tenemos un ejemplo. El **profesor** dice:

“la próxima semana voy a la playa de Barcelona y llevo conmigo...”

Estudiante 1: las gafas de sol. **Estudiante 2:** las gafas de sol y el vestido (traje) de baño. **Estudiante 3:** las gafas de sol, el vestido de baño y la crema protectora...

-Estrategia: Dar sentido a la información escuchando, repitiendo, automatizando y finalmente ampliando la información.

Actividad 2

-Tema: Tiempos del pasado

-Nivel: B1

-Desarrollo: Con esta actividad se busca que los estudiantes refuercen sus conocimientos sobre el empleo y significado de los pretéritos indefinido, perfecto e imperfecto: se entregará a los estudiantes una imagen sin texto (en donde se vea el desarrollo de una historia), enseguida podrán observar un listado de 10 verbos en infinitivo durante 30 segundos, pero no podrán tomar nota. Al cabo de los 30 segundos, en equipos de dos, los estudiantes deben empezar a redactar una historia utilizando al menos 7 de los verbos vistos previamente, y empleando los tres tiempos del pasado. Después de 10 minutos, cada equipo presentará su historia y entre todos escogerán la mejor.

-Estrategia: Favorecer la concentración y la organización recurriendo a conocimientos previos y creando asociaciones.

Actividad 3

-Tema: *El imperativo* (adaptada de TORNERO [2009: 73-75]).

-Nivel: A2

-Desarrollo: Esta actividad permite practicar el uso del imperativo: se escribe la palabra *robot* en la pizarra y se hace un mapa conceptual con las asociaciones que los estudiantes propongan, asegurándonos de que aparezca el concepto “utilidad para el hombre”. En parejas, o en grupos (según el número de alumnos), se van a convertir en ingenieros y van a diseñar un robot innovador y útil para el hombre. El profesor proporciona la siguiente tabla para que la tarea sea más fácil:

| | |
|--------------------------------|----------------------------|
| Nombre del robot: HÁPAX | |
| ¿Qué puede hacer? | ¿Cómo se lo ordeno? |
| 1. Puede lavar mis prendas | 1. ¡Lava mis prendas! |
| 2. Puede abrir las puertas | 2. ¡Abre la puerta! |

Al finalizar la tarea cada grupo presenta su robot y hace una demostración.

-Estrategia: Favorecer la clasificación, la identificación y la transferencia eficaz de la información.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUADO-AGUILAR, Luis, "Aprendizaje y memoria", *Revista de Neurología*, n.º 4 (2001), vol. 32, pp. 373-381.
- BADDELEY, Alan, *Working Memory, Thought, and Action*, Nueva York/Oxford: Oxford University Press, 2007.
- BADDELEY, Alan, *Working Memory*, Nueva York/Oxford: Oxford University Press, 1986.
- BARBEAU, Denis / MONTINI, Angelo / ROY, Claude, "Quand la mémoire fait réussir...ou", *Pédagogie Collégiale*, n.º 3 (1996), vol. 9, pp. 9-18.
- BELTRÁN, Jesús, "Estrategias de aprendizaje", *Revista de Educación*, n.º 332 (2003), pp. 53-73.
- BERMEOSOLO, Jaime, "Memoria de trabajo y memoria procedimental en las dificultades específicas del aprendizaje y del lenguaje: algunos hallazgos", *Revista Chilena de Fonoaudiología*, vol. 11 (2012), pp. 57-75.
- CARRETERO, Mario, *Constructivismo y educación*, México: Ediciones Progreso, 1997.
- CONSEJO DE EUROPA, *Marco común europeo de referencia para las lenguas*. Madrid: Anaya/ Instituto Cervantes, 2002.
- CORDIER, Françoise & GAONAC'H, Daniel, *Apprentissage et mémoire*, París: Nathan Université, 2004.
- FLAVELL, John, "Speculations about the nature and development of metacognition", *Metacognition, Motivation and Understanding*, New Jersey: Erlbaum, 1987.
- LAUZON, Francine, "Comment aider les élèves à intégrer et à transférer leurs apprentissages?", *Pédagogie Collégiale*, n.º 2 (2000), vol. 14, pp. 34-40.
- LIEURY, Alain, "Mémoire et apprentissage: des méthodes d'apprentissage aux programmes de stimulation cérébrale", *Mémoire, langages et apprentissage*, París: Éditions Retz, 2011.
- MILLER, Georges, "The magical number seven plus or minus two: some limits of our capacity for processing information", *Psychological Review*, n.º 63 (1956), pp. 81-97.
- OSLE ESQUERRA, Ángel, "La importancia de la memoria de trabajo en el aprendizaje de una segunda lengua: estudio empírico y planteamiento didáctico", *redELE*, n.º 24 (2012).
Edición digital [Revisado el 02/02/14]
<https://www.mecd.gob.es/dctm/redele/Material-RedEle/Revista/2012/2012_redELE_24_13Osle.pdf?documentId=0901e72b813f66c1>
- PENMAN, Christine, *Holistic Approaches to Languages Learning*, Frankfurt: Peter Lang 2005.
- PÉREZ RUIZ, Javier, "Propuesta de una metodología neuroholística basada en los hallazgos de la neurolingüística", *MarcoELE Revista de didáctica ELE*, n.º 16 (2013).
Edición digital [Revisado el 02/02/14]
<http://marcoele.com/descargas/16/perez-ruiz_metodologia_neuroholistica.pdf>
- POZO, Juan Ignacio, *Teorías cognitivas del aprendizaje*, Madrid: Ediciones Morata, 2006.
- SPEAR, Norman, *The Processing of Memories: Forgetting and Retention*, New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, 1978.
- SPRENGER, Marilee, *La différenciation pédagogique*, Montreal: Chenelière Éducation, 2010.
- TARDIF, Jacques, *Pour un enseignement stratégique: l'apport de la psychologie cognitive*, Montreal: Les Éditions Logiques, 1997.
- TAYLOR, Laura, *Introducing Cognitive Development*, Nueva York: Psychology Press, 2005.
- TORNERO, Yolanda, *Las actividades lúdicas en clase de ELE*, Madrid: Editorial Edinumen, 2009.
- WILLIS, Judy, "The Neuroscience of Joyful Education", *Educational Leadership*, n.º 9 (2007), vol. 64.
Edición digital [Revisado el 02/03/14]
<<http://www.ascd.org/publications/educational-leadership/summer07/vol64/num09/The-Neuroscience-of-Joyful-Education.aspx>>

HÁPAX

REVISTA DE LA SOCIEDAD DE ESTUDIOS DE LENGUA Y LITERATURA

ARBORESCENCIAS TEMPORALES EN LA INTIMIDAD DE LA SERPIENTE DE GARCÍA MONTERO

Francisco Javier Higuero¹
WAYNE STATE UNIVERSITY

Resumen: La segmentación es un principio estructurador que contribuye a organizar los esfuerzos dirigidos a percibir el tiempo, por parte del sujeto lírico y de la mayoría de los personajes aludidos en los poemas de Luis García Montero recopilados en *La intimidad de la serpiente*. Desde planteamientos narratológicos y dentro de determinadas segmentariedades arborescentes, dichos personajes se prestan a ser considerados como actantes, pues se inclinan a promover diversidad de estrategias pragmáticas de comunicación codificadora y desterritorialización esquizoanalítica, alejadas de poderes centrales bien asentados. Las emociones suscitadas por los poemas de *La intimidad de la serpiente* evidencian que las segmentariedades en donde tales personajes se hallan insertos prestan atención no sólo a entornos locales, sino también a situaciones históricas relacionadas con el discurso de la modernidad. Sin embargo, las segmentariedades aludidas no se hallan aisladas mutuamente, pues con frecuencia no dudan en interferirse, contribuyendo a mover el discurso lírico hacia territorios desconocidos.

Palabras claves: Luis García Montero, arborescencia, esquizoanálisis, segmentariedad, desterritorialización.

Abstract: Segmentation is a fundamental structuring principle that contributes to organizing the individual and social perception of time by the lyric subject and the most relevant characters in the poems of Luis García Montero's *La intimidad de la serpiente*. Within their own arborescent segmentarities and from a narratological point of view, such characters could be considered as actants, since they tend to promote communication, codification and territorialization among themselves through a process of shifting relationships and interactions, rather than support a centrally organizing power. The emotions communicated by the poems of *La intimidad de la serpiente* show that the segmentarities where these characters function, are focused not only on small scale trajectories and local environments, but also on historical situations related to modern times. However, such segmentarities are not isolated from each other, but very often overlap and might move the lyric discourse in unpredictable ways.

Key words: Luis García Montero, arborescence, deterritorialization, schizoanalysis, segmentarity.

La riqueza temática y discursiva que caracteriza los poemas de Luis García Montero recogidos en *La intimidad de la serpiente*² se presta a ser estudiada desde diversas focalizaciones textuales, propensas a tener en cuenta la experiencia de la temporalidad, expresada líricamente de una u otra forma. A la hora de delimitar, con cierto rigor precisorio, las manifestaciones de dicha

¹ Francisco Javier Higuero ejerce la docencia universitaria en Wayne State University (Detroit). Su campo de investigación se halla focalizado prioritariamente en el pensamiento contemporáneo y en la filología hispánica de los siglos XIX, XX y XXI. Ha publicado libros tales como *La imaginación agónica de Jiménez Lozano* (1991), *La memoria del narrador* (1993), *Estrategias destructoras en la narrativa de Jiménez Lozano* (2000), *Intempestividad narrativa* (2008), *Narrativa del siglo posmoderno* (2009), *Racionalidad ensayística* (2010), *Argumentaciones perspectivistas* (2011), *Discursividad insumisa* (2012) y *Recordación intrahistórica en la narrativa de Jiménez Lozano* (2013); lo mismo que numerosos artículos en revistas especializadas, de reconocido prestigio internacional.

² GARCÍA MONTERO [2003].

temporalidad, convendría agruparlas en tres categorías conceptuales, cuyo aire de familia por ellas compartido respondiese a lo connotado por la noción de arborescencia en escritos ensayísticos de Deleuze³. Dicho filósofo, colaborando con Félix Guattari en DELEUZE & GUATTARI [1985, 1988 & 1993] incluye tal concepto dentro de lo considerado propiamente como esquizoanálisis⁴. Tal corriente de pensamiento contemporáneo contribuye a destacar lo proyectado por el concepto de diferencia, puesto que pretende dar cuenta del devenir y del cambio nunca clausurado en modo alguno. Deleuze y Guattari⁵ atribuyen a la diferencia la función motora de modalidades experienciales que son calificadas explícitamente como nómadas, contribuyendo a desterritorializar segmentariedades arborescentes. Prestando atención a tales aportaciones esquizoanalíticas, conviene no perder de vista que el discurso lírico de *La intimidad de la serpiente* pone de relieve al menos tres arborescencias diferenciadas entre sí, debido, sobre todo, a las perspectivas temporales por ellas adoptadas. Se entiende por arborescencia el aglutinamiento de rasgos comunes y aires de familia que caracterizan a determinados comportamientos concretos de diversos personajes, entre los que se podría incluir a los sujetos poéticos. Dichas formas de vida contribuirían a distinguir esos comportamientos respecto a lo experimentado o vivido por otros personajes que se integrarían en arborescencias diferentes⁶. En términos generales, pudiera afirmarse que las tres arborescencias, detectadas sin mucha dificultad en lo expresado por el discurso lírico de *La intimidad de la serpiente*, vendrían a ser las siguientes: 1^a.- Arborescencia existencial de la inmediatez, en la que la temporalidad se hallaría integrada dentro de lo percibido por un inquieto sujeto poético, dotado de amplios rasgos reflexivos. 2^a.- Arborescencia propia de lo

³ DELEUZE & GUATTARI [1988 & 1993].

⁴ Para una pertinente precisión de las coincidencias, por un lado, y de las distinciones, por otro, entre los razonamientos de Deleuze y los de Guattari, convendría consultar los esclarecedores comentarios esgrimidos en MARTÍNEZ [2008].

⁵ DELEUZE & GUATTARI [1988].

⁶ Los conceptos respectivos de aire de familia y forma de vida son explicados en términos pragmatistas por WITTGENSTEIN [1969]. La validez semántica proyectada por tales nociones no se materializa en esencialismo alguno, sino que es aplicable al contenido temático esgrimido por determinados juegos de lenguaje, adoptados en circunstancias impuestas o como resultado de decisiones libremente asumidas, debido a los motivos que fuere.

acaecido en tiempos pretéritos, propensa a ser objeto de tachaduras indelebles a través de la acción ejercida por el olvido, sometido, sin embargo, al persistente acecho de los recuerdos. 3ª.- Arborescencia que se refiere a un futuro inasequible, en unos casos, y hasta cerrado e inexistente, en otros. Convendría puntualizar, a dicho respecto, que estas tres modalidades de arborescencia temporal no resultan ser incompatibles entre sí, hallándose atravesadas por líneas de fuga, propensas a provocar constantes desterritorializaciones rizomáticas. Las páginas que siguen aspiran a poner de relieve la actancialidad manifiesta de estas tres arborescencias temporales, expresadas desde múltiples focalizaciones perspectivistas a lo largo de lo expuesto líricamente en los poemas de *La intimidad de la serpiente*. Se precisa subrayar que tales arborescencias se abstienen de promover el encapsulamiento de la experiencia temporal dentro de categorías fijas y definitivas. De hecho, la acción ejercida por las mencionadas líneas de fuga impide cualquier consideración contundente y esencialista de lo aludido por los sujetos líricos de tales poemas. Si por algo sobresalen las expresiones de dichos personajes es por conseguir evidenciar una superposición indefinida de dudas e inseguridades, imposibilitadas, de por sí, para adquirir, en última instancia, certidumbre fiable alguna.

La arborescencia existencial de la inmediatez presente irrumpe en el primer poema de *La intimidad de la serpiente* que lleva como título “Cuarentena”, cuando el sujeto lírico se refiere explícitamente a la hora inoportuna desde la cual un personaje presuntamente convertido en interlocutor exige cuentas de acciones realizadas en un entorno pretérito remoto, pero ahora recordado con insistencia recurrente. La temporalidad que caracteriza al presente existencial del sujeto lírico no sólo arroja connotaciones inquietantes, sino también provocadoras y hasta dolorosas, sobre todo si se presta atención al hecho de que lo traído a la memoria de ese sujeto son sufrimientos, no desaparecidos en forma alguna por completo, sino más bien abocados a repetirse si se deseara sobrevivir tal vez en circunstancias futuras. La irrupción desconfortante de lo recordado en “Cuarentena” es transformada por el sujeto lírico de

“Si todo va bien” en pretensiones optimistas, ante lo que parece va a tener lugar. En dicho poema, las amenazas quedan arrojadas a un tiempo ya inexistente y lo que pudiera permanecer para ser atestiguado se halla proyectado en un futuro todavía inaccesible, pero vislumbrado al menos como posibilidad. De una comparación intertextual entre lo expresado en “Cuarentena” y en “Si todo va bien”, se deduce que las connotaciones existenciales de inquietud desapaciguadora del primer poema se han transformado en atisbos repletos de múltiples posibilidades, dignas de convertirse en objeto de merecidas exploraciones reconfortantes. Dicha inquietud consigue serenarse no sólo a través de lo que tenga lugar acaso en tiempos futuros, sino incluso también en el presente desde el que se expresa el sujeto lírico de “Domicilio particular”. El malestar proveniente de una jornada insoportable se amortigua, en gran medida, cuando dicho personaje recibe un beso que logra eliminar lo padecido durante las tareas laborales realizadas a lo largo de un día descrito como inapacible al comienzo de lo narrado con delicadeza y precisión en dicho poema. La arborescencia de carácter existencial ejemplificada en “Domicilio particular” trasciende consideraciones reduccionistas que pudieran revestirse de rasgos abstractos y hasta enajenadores, manifestándose en los placeres cotidianos de una intimidad acogedora, no exenta de insinuaciones tanto afectivas como también corpóreas⁷. Afirma a este respecto el sujeto lírico de dicho poema:

Y no es verdad, la vida no consuela
del entusiasmo de la juventud
con los placeres de la inteligencia.
Pero hay anillos respetables
en la mano que busca una caricia.
Ahora me defienden tus cuidados,
Jacobina si voy a ser cobarde,

⁷ Frente a la reivindicación del yo trascendental realizada en KANT [1978], lo mismo que en lo concerniente a la acogida otorgada al espíritu absoluto, en HEGEL [1952], existe una marcada tendencia contemporánea, interesada en aproximarse a una refrescante y hospitalaria cotidianidad, conforme lo han evidenciado los racionales ensayísticos de SÁDABA [1984] y DÍAZ [1983], sin olvidar las aportaciones filosóficas de alto nivel, elaboradas con meticulosidad, rigor y precisión por AGÍS VILLAVERDE [2001] y por BALIÑAS FERNÁNDEZ [2001].

prudente si me arriesgo,
descanso en ti,
en tus asombros,
en tu lealtad antigua,
biblioteca.

[GARCÍA MONTERO 2003: 33].

Al contraponer las abstracciones desencarnadas, procedentes de los placeres intelectuales, con la inmediatez de las caricias y el descanso afectivo, el sujeto lírico de “Domicilio particular” parece rechazar la intemporalidad de raciocinios abstractos y hasta inaccesibles, para pronunciarse a favor de la percepción existencial inmediata, provocada por contactos corpóreos reconfortantes, repletos de una cierta permanencia, frente a la caducidad de lo pasado o a la inexistencia de un futuro que todavía no ha llegado. Se alude a tal estabilidad, que pudiera servir de bisagra intermedia entre pasado y futuro, a través del significante de los anillos respetables, considerados no como objetos de valor estético o mercantil, según los casos, sino como insertos en la mano que desea ser acariciada. Repárese que, por un lado, los anillos apuntan hacia un cierto compromiso de permanencia y, por otro, hacia un contacto físico, afectivo y acogedor. En la intersección arborescente de ambas connotaciones convergen la experiencia de un tiempo existencial, propenso a ser disfrutado, y la corporeidad que permite dicha sensación de placer. De cualquier forma, no resulta, a todas luces, superfluo, insistir en el hecho de que desde tal corporeidad se desterritorializan las abstracciones procedentes de consideraciones distantes, idealistas y hasta quizás enajenadoras. De lo expresado en “Domicilio particular” se desprende que la presencia de la arborescencia temporal, reflejada en el significante de los anillos, se opone líricamente al discurso argumentativo esgrimido en DESCARTES [1971], cuando se relega al cuerpo a un medio no fiable, frente a la evidencia proporcionada por las

disquisiciones mentales⁸. Para este filósofo, lo mismo que para los numerosos pensadores que siguen sus premisas no debidamente cuestionadas, la fuente de la presunta identidad personal procede de la mente, la cual se las ingenia para proyectar una certeza precisa, ausente en los engaños provocados por el cuerpo. La mayoría de las aproximaciones textuales a lo expresado, en general, por diversas modalidades de discurso poético parten de dichos presupuestos cartesianos, olvidándose de prestar una merecida atención a la experiencia de la corporeidad, manifestada de una forma u otra. GENETTE [1982] concede simplemente una relevancia espacial a tal corporeidad, considerándola, en el mejor de los casos, como objeto de estrategias descriptivas, siempre subordinadas a las acciones relatadas. Si en éstas el tiempo es fundamental para el desarrollo de los acontecimientos aludidos, la descripción se hallaría focalizada exclusivamente en aspectos espaciales que o bien sirven para suspender el curso temporal de lo referido o se encuentran propensas a favorecer la extensión narrativa a lo largo de determinados entornos topográficos. Al reducir el cuerpo a objeto de meras descripciones exteriores, los estudios poéticos no le conceden una importancia muy pronunciada, sobre todo debido al hecho de que el tratamiento textual de los personajes ha privilegiado una y otra vez tanto la interioridad como también la conciencia de los mismos. Por consiguiente, el cuerpo ha sido relegado a desempeñar funciones poéticas accidentales o ha servido como un mero símbolo para expresar una subjetividad real, precisada de todo tipo de prioridades críticas.

Conforme se ha advertido ya, y en contraste con la minusvaloración a que la corporeidad es sometida por corrientes de pensamiento afines a un dualismo cartesiano, los sujetos líricos de *La intimidad de la serpiente* aluden con frecuencia a motivos corpóreos concretos, integrados en la experiencia de la temporalidad que atraviesa lo expresado por ellos, con

⁸ Si se deseara obtener un conocimiento preciso, no sólo de la filosofía de Descartes, en su conjunto, sino, también y más concretamente de lo referente al dualismo que caracteriza a la minusvaloración de la corporeidad, convendría consultar las pertinentes aportaciones proporcionadas por RODIS-LEWIS [1998], BROUGHTON [2002] y CARRIERO [2009].

todo lujo de detalles esclarecedores. De hecho es la corporeidad de los sujetos líricos o la de los personajes por ellos mencionados, la que se convierte en un punto indesdeñable de referencia, para aludir al paso fugaz del tiempo, promotor de segmentariedades pretéritas, ya superadas, pero con las que se precisa contar. Refiriéndose a semejante fugacidad, el sujeto lírico en cuestión se halla predispuesto a considerar la segunda arborescencia antes aludida y que se halla focalizada en lo acontecido durante tiempos pasados, perdidos, no obstante, en la memoria. De acuerdo con lo que se evidencia en el último verso de “Canción presentimiento”, convendría tener en cuenta, a este respecto, que la tarea existencial ejercida por la memoria, cuando mira a un pasado ya inexistente o caduco, no impulsa al sujeto lírico a conceder prioridad manifiesta y explícita a los recuerdos, en contraposición a lo incluido dentro del entorno correspondiente al olvido. De hecho, las alusiones a la memoria, por parte de ese personaje, se hallan repletas de connotaciones negativas, pues el esfuerzo colocado para recordar no siempre culmina en una consumación satisfactoria. Para expresarlo de modo algo diferente, la fugacidad temporal no sólo desterritorializa la arborescencia instalada en segmentariedades presentes, sino que también impide que lo arrojado ya a entornos pretéritos cobre la relevancia existencial que pudiera otorgarle la actualidad procedente de una memoria exenta de las acechanzas del olvido. En modo alguno los recuerdos consiguen permanecer al margen de aquello que ha sido tachado más o menos interesadamente por determinados poderes históricos aludidos del modo siguiente en “Canción de la esquina 40”:

Ya nadie lo recuerda.

Cartas de Barcelona y de Bilbao

para envolver collares de Bolivia,

trenes que van al Norte

y son barcas que llegan de Marruecos.

La Historia nunca quiso recordar el pasado,

no es justa con los justos,

ni río de agua de agua dulce,
y se va con el viento de una luz desvelada.
En la esquina del viento,
por la ciudad sin ojos,
donde se juntan los cristales
de la hamburguesería y la taberna,
cruza la soledad
y la hoguera nocturna de una luz desvelada.

[GARCÍA MONTERO: 41-42].

Según se expresa el sujeto lírico de “En canción de la esquina 40”, al no hallarse la Historia propicia a recordar el pasado, pierde ésta no sólo su credibilidad, sino que al mismo tiempo se halla caracterizada como injusta. Frente al discurso del poder promovido por la Historia, residen las huellas intrahistóricas insinuadas a través de significantes tan expresivos como pudieran ser “la esquina del viento” y “la ciudad sin ojos”. Es el viento de la fugacidad, promovida interesadamente por la Historia, el que arrastra la vista a una ciudad convertida en cómplice del poder impuesto⁹. Como consecuencia de la dominación histórica a que se refieren varios poemas de *La intimidación de la serpiente*, la ciudad, en su conjunto, es objetivizada, perdiendo gran parte de la libertad gozada por sus habitantes en un pasado, ya tachado, y del que no quedan sino huellas intrahistóricas, con las cuales, sin embargo, se precisa contar, incluso cuando la vista se dirige hacia un futuro realmente inasequible y hasta fugaz¹⁰. A semejante futuro lo caracteriza el sujeto lírico de “Canción que corta” como cerrado. Repárese en el aire de familia compartido por un pasado caduco, del que sólo quedan huellas y un futuro clausurado. Frente a las limitaciones inherentes a ambas arborescencias temporales, parece no existir alternativa alguna, sino la

⁹ La identificación de la Historia con el discurso opresor y mortífero, en contraste con la experiencia intrahistórica de la serenidad inmemorial, nunca eliminada por completo, se remonta intertextualmente no sólo a lo que dilucida UNAMUNO [1968], sino también al desenlace de la trayectoria narrativa de lo relatado en UNAMUNO [1969].

¹⁰ DELGADO [1999] ha especulado ensayísticamente sobre el concepto sociológico de ciudad como un entorno cerrado, propenso a convertirse en objeto de dominaciones programadoras.

instalación dentro de la instantaneidad del presente, en el que se halla inserto tanto el sujeto lírico como también lo estuvieron los personajes a los cuales, por un motivo u otro, tiene a bien referirse dicho sujeto. Tal rechazo explícito de las arborescencias temporales pretéritas y futuras pudiera muy bien constituirse en un ejemplo manifiesto de lo connotado semánticamente por el rótulo de la posmodernidad, a lo largo de las argumentaciones esgrimidas en LYOTARD [1984 & 1988]¹¹. Si la modernidad parecía promover una ruptura contundente con el pasado imbuido de inmemoriales tradiciones consideradas caducas y hasta anacrónicas, la posmodernidad prescindirá no sólo de tal arborescencia temporal pretérita, sino también de proyectos utópicos, dirigidos a valorar un futuro deseado, pero, de hecho, inexistente¹². Lo expresado en diversos poemas de *La intimidad de la serpiente* vendría, de hecho, a constituirse en un nítido ejemplo de lo expuesto reflexiva y contestatariamente por JAMESON [1991], cuando alude a la irrupción de acontecimientos luctuosos que eliminan, por la fuerza de los hechos consumados, cualquier creencia depositada en un progreso percibido, sin embargo, como realmente catastrófico¹³. De las argumentaciones esgrimidas por tal pensador, se deduce que dicho progreso pertenecería, en todo caso, a un futuro anhelado, aunque utópico e inalcanzable, a todas luces. En lo concerniente al discurso poético de *La intimidad de la serpiente*, se precisa advertir que cualquier intento de apertura dirigido a conectar las arborescencias temporales del pasado, objeto de un olvido impuesto por la modernidad, con lo percibido propiamente como futuro deseado, parece quedar condenado al fracaso trágico e inescapable, vislumbrado por JAMESON [1991]. Se expresa, a tal efecto el sujeto lírico de “Canción que corta”:

¹¹ Si se tratara de delimitar, con cierto sesgo precisorio, las reflexiones filosóficas de Lyotard, focalizadas en la condición posmoderna, convendría consultar los raciocinios y comentarios adelantados por ANDERSON [2002], BENNINGTON [1988], RUIZ DE SAMANIEGO [2004] y WILLIAMS [1998].

¹² Aunque gran parte de los estudios realizados para tratar lo considerado propiamente como modernidad insiste en la ruptura que tal movimiento cultural propugna respecto a arborescencias pretéritas, convendría prestar atención también a los numerosos antecedentes intertextuales de dicha modernidad, a los que se refiere, con precisión, acierto y rigor, GILLESPIE [2008].

¹³ Para aproximarse a las diversas implicaciones derivadas del pensamiento de Jameson, se precisa recurrir a los estudios llevados a cabo por HOMER [1998], ROBERTS [2000] y HELMING [2001].

Abriré las ciudades
por si hay
una silla vacía
en los ojos cerrados del futuro.
Abriré las palabras
por si llego
a una luz y a una mesa
en los ojos insomnes del pasado.
Y abriré
la piel de un ruido,
la bóveda de un eco,
el tejado con hierbas de mi casa.
[GARCÍA MONTERO 2003: 53].

El sujeto lírico de “Canción que corta” desea, desde múltiples focalizaciones perspectivistas, abrirse encarecidamente a un futuro existencial, aun sin conseguir tener éxito en esa tarea propuesta y emprendida. Tanto el entorno sociológico de la ciudad, en que se halla inserto ese personaje, como también sus propias expresiones verbales y hasta la experiencia de la corporeidad permanecen cerrados a todo aquello que trascienda la inmediatez del presente o las reminiscencias procedentes de un pasado remitido al ámbito de diversos recuerdos agujereados por múltiples olvidos. En conformidad con semejante clausura existencial, el porvenir permanece cerrado y el intento de apertura se limita a proyectar anhelos precedidos por el tiempo verbal de futuro. Parece que ante el reconocimiento de la imposibilidad de llevar a cabo, con éxito, la apertura buscada, no le queda alternativa alguna al sujeto lírico sino aludir a “los ojos insomnes del pasado” y a la experiencia de la corporeidad existencial manifestada a través de significantes tales como “la piel de un ruido” y “la bóveda de un eco.” El ruido convertido en eco connota semánticamente la huella de lo que pudiera haber sido una presencia que se va paulatina e irremediabilmente

desvaneciendo, sin solución de continuidad. De hecho, el pasado tachado, al que se refieren una y otra vez los poemas de *La intimidad de la serpiente*, sirve, en algunos casos, para deconstruir presencias existenciales enriquecedoras y, en otros, para socavar incisivamente ausencias que se desean rellenar o recubrir, ignorándolas mediante trazados correctores, dispuestos a cumplir el presunto y ambiguo objetivo perseguido. Conviene tener en cuenta, a este respecto, que, de acuerdo con lo propugnado por aproximaciones críticas de signo deconstruccionista, la relevancia de la tachadura no es en modo alguno desdeñable, pues contribuye a eliminar la aceptación contundente de cualquier tipo de presencia impuesta y determinante. Según lo señalado por DERRIDA [1971], la supuesta presencia plena vendría a connotar algo no originario, siempre aplazado y hasta quizás deconstruido. Por consiguiente, aquello con lo que, en última instancia, se puede contar vendría a consistir en presencia diferida, de la que quedan huellas como resultado de una superposición interminable de tachaduras subversivas, siempre propensas a corregir aquello que acaso había sido considerado como si hubiera llegado a estar fijado definitivamente ¹⁴. La indeterminación semántica que todo esto implica es, de hecho, desterritorializadora, en alto grado, y produce connotaciones de profunda angustia existencial, de la que existen numerosas muestras a lo largo de lo expuesto discursivamente en diversos poemas de *La intimidad de la serpiente*.

Una de las estrategias expresivas utilizadas con el fin de no tener que enfrentarse a los sentimientos de inquietud y desasosiego ocasionados por la angustia consiste en la paralización del tiempo, tal y como se insinúa explícitamente en “Nochevieja”. Ahora bien, el efecto tal vez indeseado de semejante desenlace no resulta ser otro que la caída en un estado de pura inexistencia, habiéndose llegado a descartar cualquier pregunta relacionada con un futuro innovador. Consecuentemente, la nada se instala en la inmediatez de una arborescencia presente, más

¹⁴ PERETTI [1989] alude al hecho de que el pensamiento de la huella incorpora una lógica diferente de la basada tanto en el principio aristotélico de la no-contradicción, como en una dialéctica hegeliana, repleta, por completo, de racionalismo omnipresente.

abierta, en todo caso, al pasado, que no al futuro, al que se elimina, para evitar el mínimo acecho de angustia perturbadora. Esta mirada al pasado, ante un futuro inexistente, se materializa a lo largo de lo expresado por el sujeto lírico de “Las confesiones de don Quijote”, uno de los últimos poemas de *La intimidad de la serpiente*. La visión utópica de un futuro que ilusionaba al héroe cervantino no sólo ha sido borrada del discurso insinuado por tal sujeto, sino que hasta el destino de Alonso Quijano queda reducido simplemente a una arborescencia temporal superada y caduca. Sin futuro a su alcance, lo único que permanece es el recuerdo intermitente de hazañas celebradas desde el paisaje oscuro de Las Ramblas en Barcelona, ciudad convertida en punto de referencia de lo vivido por el sujeto lírico de “Las confesiones de don Quijote”, pero con la que no se identifica en modo alguno ese personaje. El hecho de que tal sujeto aluda al paisaje de la ciudad indica un distanciamiento objetivo, sólo comparable al existente entre las respectivas arborescencias temporales del presente y del pasado. Ha sido MERLEAU-PONTY [1962] quien ha insistido en el hecho de que para que se produzca cualquier modalidad de percepción consciente es imprescindible la existencia de una cierta lejanía intencional¹⁵. Ahora bien, tal distanciamiento obstaculiza la identificación del sujeto cognoscente con el objeto percibido. Se precisa reiterar que lo observado por Alonso Quijano, nombre poseído por el sujeto lírico de “Las confesiones de don Quijote”, se halla caracterizado a través de significantes repletos de connotaciones desterritorializadoras negativas. De hecho, los habitantes de Barcelona, a los que se menciona una y otra vez en dicho poema, se hallan aglutinados como integrados en una multitud laboral y burocrática, presa de movimientos tan absurdos y alienadores, como los ostentados por ese personaje cuando aún creía en las novelas de caballería. De lo reiterado por Alonso Quijano se desprende la ausencia contundente de referencias significativas a entornos temporales futuros y, en todo caso, pone de relieve un interés manifiesto por establecer paralelismos comparativos entre un pasado

¹⁵ ESCRIBANO [2004] se propone explicar los racionios filosóficos expuestos por Merleau-Ponty y alude a la relevancia del esfuerzo expresivo, no exento de distanciamiento fenomenológico, a la hora de proponerse clarificar la experiencia vivida, en la que se incluiría la propia percepción de la realidad.

inexistente y una actualidad alienadora e incluso hasta inundada de motivos existenciales absurdos e incomprensibles. De la siguiente forma se expresa a este respecto Alonso Quijano en “Las confesiones de don Quijote”:

Pasa la multitud, cumple la historia
de sus mercados y sus oficinas.
Hay hombres y mujeres
que cambian de argumento al detener un taxi,
besos que sólo son una frontera
para volver a un domicilio,
colecciones de barcos que se olvidan
en una mesa de café
y gentes consagradas a fundirse
bajo la luz ambigua
en la llanura de sus movimientos.
No toman el caballo de los héroes,
pero están convencidos
de su programación,
de sus constituciones y sus leyes,
igual que yo creí
en mis novelas de caballería.

[GARCÍA MONTERO 2003: 136].

Repárese que los movimientos aludidos por Alonso Quijano no van dirigidos a conseguir fin teleológico alguno, sino, en todo caso, vienen a ser efectos de programaciones impuestas, con implacable anterioridad, pero orientadas hacia un presente cerrado a la consecución de ideales e ilusiones ya inexistentes. A tal sujeto lírico parece no quedarle alternativa alguna sino transmitir oralmente sus propias percepciones. Convendría no olvidar, a este respecto, que en MERLEAU-PONTY [1962] se destacaba el nexo existente entre la percepción y la expresividad

lingüística que es capaz de evocar o reproducir el objeto percibido, aun en ausencia inmediata de éste. De lo manifestado en “Las confesiones de don Quijote” se deduce que se había producido un ostentoso contraste entre las ausencias respectivas de sendos objetos percibidos, uno perteneciente al pasado vivido por Alonso Quijano y otro anclado en la inmediatez discursiva desde la que tal personaje se refiere a lo por él percibido de un modo u otro. Si aquella arborescencia temporal pasada se caracterizaba por la ejemplificación de ideales e ilusiones emprendedoras que miraban a un futuro utópico, la arborescencia de la actualidad presente, en la que se insertan los habitantes de la ciudad de Barcelona, responde a una programación pretérita, sin trascendencia alguna y al margen de lo experimentado en la inmediatez laboral. Es tal la lejanía existente entre los ideales de Alonso Quijano, que alimentaban actividades heroicas, y lo percibido por este personaje en el entorno sociológico de Barcelona, que ni siquiera se produce entre ambas arborescencias temporales contacto alguno que pudiera ocasionar un conflicto sin solución factible. Tal conflicto inexistente en el interior del discurso lírico transmitido por Alonso Quijano, de haberse materializado, se pudiera haber convertido en una ilustración concreta de lo que Lyotard entiende como diferencia, a lo largo de las disquisiciones racionantes en LYOTARD [1988]. Al partir de premisas posmodernas, dicho pensador afirma que la diferencia viene a consistir en un conflicto irresoluble. Ahora bien, en lo que respecta a lo expuesto líricamente a lo largo del discurso poético de “Las confesiones de don Quijote”, es tan mayúsculo el pronunciado distanciamiento existente entre los términos que hubieran podido entrar en conflicto que éste no llega ni a materializarse, en modo alguno. Semejante lejanía impide que las respectivas arborescencias temporales lleguen a establecer la mínima intersección posible entre ellas. Todo esto ocasiona que el sujeto lírico de dicho poema experimente una acuciante soledad, al verse obligado a vivir fuera de las haciendas encantadas que lo motivaban a actuar, ilusionándole una y otra vez. Por otro lado, Alonso Quijano tampoco es capaz de insertarse en la inmediatez laboral y burocrática padecida por

los habitantes de Barcelona, cerrados, en última instancia, a ideales futuros, a todas luces inexistentes para ellos.

Si se tratara de resumir brevemente lo que antecede, conviene reiterar las diversas aproximaciones esquizoanalíticas a la experiencia esgrimidas por las arborescencias temporales en los poemas de *La intimidad de la serpiente*, no siempre coincidentes entre sí. Por ejemplo, si la arborescencia temporal del pasado no dejaba de poseer connotaciones negativas en “Cuarentena”, las correspondientes connotaciones de “Las confesiones de don Quijote” adquieren resonancias de valoración positiva, sobre todo si se las compara con las proyectadas por la arborescencia de la inmediatez propia del entorno sociológico de la ciudad de Barcelona, percibido por Alonso Quijano. De acuerdo con lo ya advertido y en contraste con el posicionamiento experiencial adoptado por ese personaje, el sujeto lírico de “Cuarentena” veía a la arborescencia temporal del pasado como repleta de amenazas y desasosiegos inquietantes, que desaparecerían ante la cotidianidad de la inmediatez presente. Tal es lo que se expresaba también en “Domicilio particular”, cuando se aludía a la experiencia intrahistórica del hogar, como refugio frente a lo padecido durante el transcurso de una jornada laboral acuciante. El sujeto lírico de tal poema no halla sosiego de lo por él padecido en consideraciones abstractas, ejemplificadoras de lo que LYOTARD [1984] entiende por metanarrativas, sino en la materialidad fáctica de las sensaciones individuales gozadas al hallarse en contacto con el cuerpo de la mujer amada¹⁶. Ahora bien, la arborescencia temporal del pasado, a pesar de haber sido tachada, no siempre se materializa en un olvido completo, y de lo acaecido, en épocas más o menos remotas, existen huellas destructoras de presencias fijas, contundentes y definitivas. En última instancia, puesto que los sujetos líricos de los diversos poemas de *La intimidad de la serpiente* no sucumben ante la implacable inevitabilidad de lo acaecido y tampoco se resignan, por completo, a permanecer estáticos en la arborescencia temporal de la

¹⁶ En las disquisiciones posmodernas esgrimidas por Lyotard, la materialidad fáctica vendría a ser aquello con lo que se precisa contar, pudiendo ser verificado de alguna manera, en oposición a las explicaciones globalizadoras, abstractas y trascendentales, proporcionadas por las metanarrativas.

inmediatez presente, expresan, valiéndose de los recursos lingüísticos por ellos poseídos, la inestabilidad de sus propias existencias, abocadas a reconocer los placeres experimentados tanto en el pasado, como también en el ámbito de la actualidad desde donde aluden a sus propios sentimientos. Dicha inestabilidad, pudiera ser calificada de rizomática, debido a que se dirige en múltiples direcciones, no sólo contrapuestas, sino incluso hasta mutuamente incompatibles. Por último, no está fuera de lugar advertir que el movimiento implicado en tales desplazamientos, se presta a ser considerado como una muestra de lo entendido por diferencia esquizoanalítica por Deleuze y Guattari. Lo argumentado por tales pensadores contribuye, así pues, a esclarecer el discurso lírico y el contenido experiencial, reflejado una y otra vez por el conjunto de los poemas de *La intimidad de la serpiente*.



REVISTA DE LA SOCIEDAD DE ESTUDIOS DE LENGUA Y LITERATURA

BIBLIOGRAFÍA

- AGÍS VILLAVERDE, Marcelino, "Hermenéutica de la vida cotidiana", *Pensar la vida cotidiana. Actas III Encuentros Internacionales de Filosofía en el Camino de Santiago: 1997*, Marcelino Agís Villaverde & Carlos Baliñas Fernández [Edd.], Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 2001: 11-24.
- ANDERSON, Perry, *The Origins of Postmodernity*, London: Verso, 2002.
- BALIÑAS FERNÁNDEZ, Carlos, "La vida cotidiana, plataforma de despegue de la filosofía", *Pensar la vida cotidiana. Actas III Encuentros Internacionales de Filosofía en el Camino de Santiago: 1997*. Marcelino Agís Villaverde & Carlos Baliñas Fernández [Edd.], Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 2001: 91-108.
- BENNINGTON, Geoffrey, *Lyotard. Writing the Event*, New York: Columbia University Press, 1988
- BROUGHTON, Janet, *Descartes's Method of Doubt*, Princeton: Princeton University Press, 2002.
- CARRIERO, John, *Between Two Worlds. A Reading of Descartes's "Meditations"*, Princeton: Princeton University Press, 2009.
- DELEUZE, Gilles, *Diferencia y Repetición*, Madrid: Júcar, 1988.
- DELEUZE, Gilles, *Critique et Clinique*, Paris: Minuit, 1993.
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix, *El Anti-Edipo*, Barcelona: Paidós, 1985.
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix, *Mil mesetas*, Valencia: Pre-textos, 1988.
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix, *¿Qué es la filosofía?*, Barcelona: Anagrama, 1993.
- DELGADO, Manuel, *El animal público. Hacia una antropología de los espacios urbanos*, Barcelona: Anagrama, 1999.
- DELGADO, Manuel, *Sociedades movedizas. Pasos hacia una antropología de las calles*, Barcelona: Anagrama, 2007.
- DERRIDA, Jacques, *De la gramatología*, Buenos Aires: Siglo XXI, 1971.
- DESCARTES, René, *The Discourse on the Method and the Meditations*, Baltimore: Penguin Books, 1971.
- DÍAZ, Carlos, *Intensamente, cotidianamente*, Madrid: Ediciones Encuentro, 1983.
- ESCRIBANO, Xavier, *Sujeto encarnado y expresión creadora. Aproximación al pensamiento de Merleau-Ponty*, Barcelona: Prohom Edicions, 2004.
- GARCÍA MONTERO, Luis, *La intimidad de la serpiente*, Barcelona: Tusquets Editores, 2003.
- GENETTE, Gérard, *Figures of Literary Discourse*, New York: Columbia University Press, 1982.
- GILLESPIE, Michael Allen, *The Theological Origins of Modernity*, Chicago: The University of Chicago Press, 2008.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *Fenomenología del espíritu*, México: Fondo de Cultura Económica, 1952.
- HEMING, Steven, *The Success and Failure of Fredric Jameson*, Albany: State University of New York Press, 2001.
- HOMER, Sean, *Fredric Jameson. Marxism. Hermeneutics. Postmodernism*, New York: Routledge, 1998.
- JACQUETTE, Dale, "Brentano's concept of intentionality", *The Cambridge Companion to Brentano*, Jacques, Dale [Ed.], Cambridge: Cambridge University Press, (2004): 98-130.
- JAMESON, Fredric, *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*, London: Verso, 1991.
- LYOTARD, Jean-François, *The Postmodern Condition: a Report on Knowledge*, Manchester: Manchester University Press, 1984.
- LYOTARD, Jean-François, *The Differend. Phrases in Dispute*, Manchester: Manchester University Press, 1988.
- KANT, Immanuel, *Crítica de la razón pura*, Madrid: Alfaguara, 1978.
- MARGOLIS, Joseph, "Reflections on intentionality." Jacques, Dale [Ed.], *The Cambridge Companion to Brentano*, Cambridge: Cambridge University Press, (2004): 131-148.
- MARTÍNEZ, Francisco José, *Hacia una era post-mediática. Ontología, política y ecología en la obra de Félix Guattari*, Mataró: Ediciones de Intervención Cultural/Montesinos, 2008.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phenomenology of Perception*, London: Routledge, 1962.
- PAREDES MARTÍN, María del Carmen, *Teorías de la intencionalidad*, Madrid: Editorial Síntesis, 2007.
- PERETTI, Cristina de, *Jacques Derrida. Texto y deconstrucción*, Barcelona: Anthropos, 1989.
- ROBERTS, Adam, *Fredric Jameson*, London: Routledge, 2000
- RODIS-LEWIS, Geneviève, *Descartes. His Life and Thought*, Ithaca: Cornell University Press, 1998.
- RUIZ DE SAMANIEGO, Alberto, *La inflexión posmoderna: los márgenes de la modernidad*, Madrid: Ediciones Akal, 2004.
- SÁDABA, Javier, *Saber vivir*, Madrid: Ediciones Libertarias, 1984.

UNAMUNO, Miguel de, *En torno al casticismo*, Madrid: Espasa Calpe, 1968.
UNAMUNO, Miguel de, *Paz en la guerra*, Madrid: Espasa Calpe, 1969.
WILLIAMS, James, *Lyotard. Towards a Postmodern Philosophy*, Cambridge: Polity Press, 1998.
WITTGENSTEIN, Ludwig, *Philosophical Investigations*, New York: The McMillan Company, 1969.



REVISTA DE LA SOCIEDAD DE ESTUDIOS DE LENGUA Y LITERATURA

APUNTES EN TORNO A *LA MONTAÑA MÁGICA*

Guillermo Aguirre Martínez¹

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

Resumen: Época de disonancias, ruptura de modelos, ascensos y decaimientos, la Europa de principios del pasado siglo XX experimentó una multitud de cruces de horizontes que tambalearon las creencias consolidadas hasta el momento. Dimensiones esenciales para el equilibrio y la orientación del individuo tales como el tiempo, el espacio o la propia conciencia del ser quedaron desfiguradas ofreciendo aspectos hasta entonces apenas sospechados. A través de las páginas de *La montaña mágica*, Thomas Mann proyectará estos conflictos enterrando los elementos carentes de fundamento y vivificando, reivindicando, aquellos otros generadores de vida y riqueza espiritual cuyos orígenes residen en uno de los aspectos más preciados del ser humano, el deseo, el apego hacia la verdad, hacia lo bello.

Palabras clave: Thomas Mann, narrativa alemana, *La montaña mágica*.

Abstract: Time of very dynamic changes and breaking with existing models, the Europe in the early XX century will see the expiry of an identity for a long time consolidate. Essential dimensions for the balance of the individual like time, space and consciousness of the Self, become meaningless and were replaced by new ethical models unknown until that time. In *The Magic Mountain*, Thomas Mann shows all these problems burying obsolete ways of living and claiming a new way of thinking in accordance with one of the most fundamental values of being human, the love of the truth, of the beauty.

Keywords: Thomas Mann, German narrative, *The Magic Mountain*.

REVISTA DE LA SOCIEDAD DE ESTUDIOS DE LENGUA Y LITERATURA

0. INTRODUCCIÓN

Thomas Mann solía mencionar que la mayor parte de sus grandes novelas tendían a desbordar las intenciones que él mismo pretendía realizar, hasta el punto de que la obra comenzaba a adquirir voluntad propia acabando finalmente por desligarse de él. Sin entrar a analizar esta afirmación, al menos la tendremos lo suficientemente en cuenta como para ceñirnos a aspectos puramente literarios a la hora de comentar algunas cuestiones de *La*

¹ Guillermo Aguirre Martínez es doctor en Estudios Interculturales y Literarios por la Universidad Complutense de Madrid con una tesis sobre el universo imaginario de José Ángel Valente y con Premio extraordinario de doctorado (2012). Sus investigaciones en torno a cuestiones de estética han sido presentadas en numerosos congresos nacionales e internacionales, así como publicadas en más de una treintena de revistas científicas de ámbito académico tales como *Analecta Malacitana*, *Acta Literaria*, *Ars Bilduma*, *Castilla*, *Çedille*, *Estudios Filológicos Alemanes*, *452°F*, *Cuadernos de Rusística Española*, *Fedro*, *Arte*, *Individuo y Sociedad*, *Eikasía*, *Tonos*, *Oceánide*, *Ogigia*, y un largo etcétera. Ha realizado estancias de investigación en la Universidad de Edimburgo y en París 3-La Sorbonne, centrándose en el estudio de la simbología aplicada a las artes y en las relaciones entre arte y poder, materias sobre las que han sido aceptados trabajos de inminente aparición en revistas como *Rilce*, *Cauce*, *Hispanófila*, *América / Cahiers du Criccal*. Entre la lista de creadores sobre los que recientemente ha trabajado cabe destacarse a Juan Eduardo Cirlot, Hugo Mujica, Ernst Jünger, León Bloy, Juliana de Norwich, Jorge Oteiza, Anish Kapoor o Tony Cragg. Actualmente compagina su labor investigadora con la creación literaria y ensayística. Este mismo 2014 será publicada su novela *Rayo oscuro de luz* (Ediciones Oblicuas), así como su poemario *Bifronte* (Groenlandia).

montaña mágica, motivo por el que dejaremos de lado, en la medida de lo posible, hechos puramente biográficos.

Las novelas de Mann usualmente se han definido como sinfonías de ideas, siendo la que nos ocupa el mejor exponente de dicha afirmación. La obra está estructurada mediante una secuencia de ideas encarnadas por medio de diversos “caracteres y situaciones que simbolizaron la vida contemporánea” [URIASTE 1959: 23]. Este cúmulo de ideas, a su vez, resultará absorbido, rechazado y ordenado por el vivaz Hans Castorp, protagonista de la narración. A lo largo de la obra, una cadena de concepciones filosóficas se irán sucediendo sin que ninguna de ellas llegue a prevalecer de modo rotundo. Castorp, en cualquier caso, será el único personaje que logrará dotar de cierta consistencia a dicha serie de nociones abstractas que revuelan a su alrededor. En este sentido, la obra se asemeja bastante a una novela de formación, dado que el protagonista se servirá de toda una serie de experiencias con el fin de ir moldeando su personalidad, logrando así conciliar los diferentes puntos de vista y, no menos importante, ponerlos en práctica. Este aspecto, la llamada a la acción, constituye uno de los motivos centrales de la obra; la acción como modo de vida, acción no solo física sino también de pensamiento, de espíritu; esto es, la continua transformación de uno mismo y de nuestro mundo particular como modo adecuado de desarrollo humano. Por este motivo, resulta inútil buscar una personalidad victoriosa, al margen de la de Castorp, en esa interacción de relaciones que nos muestra la novela. No observamos un vencedor en esta constante dialéctica de ideas. Por así decirlo, el espíritu que busca la verdad no se engrandece una vez que consigue encontrarla, sino que uno se engrandece a sí mismo por el hecho de buscarla, por tensarse de tal manera que la búsqueda se convierta en una fuerza vital y no en una energía estática. Toda la aparente amalgama de pensamientos que se despliega a lo largo de la novela se ordena en función de esta idea, pese a que se desarrolla a través de una serie de irregularidades que permiten un acercamiento a la obra desde múltiples honduras y perspectivas. A continuación, observaremos estos pliegues a través de distintas

dimensiones básicas a la hora de atender a la estructura de la obra.

1. TIEMPO, ESPACIO Y DIMENSIÓN DEL SER EN EL SANATORIO DE DAVOS

Con la novela accedemos a dos esferas básicas en lo relativo a cada una de las dimensiones estudiadas, a saber, una interior y otra exterior, o lo que es lo mismo, una al margen de los acontecimientos físicos, y otra sometida a éstos. Estas dos caras de una misma realidad habrán de complementarse con el fin de no resultar estériles e ineficaces. Es decir, la acción por la acción o la reflexión por la reflexión no se sustentarán sobre sí mismas sino que lo harán la una sobre la otra, modelo tal y como menciona Walter Benjamin, precisamente gran conocedor de la *Bildungsroman*, cuando indica que “se entiende, pues, por reflexión el transformador -y nada más que transformador- reflexionar sobre una forma” [BENJAMIN 2006: 24]. En esta sutil definición sobre la reflexión activa, encontramos, precisamente, el concepto de cultura como transmisión activa de valores humanos. A través de su recorrido iniciático por el sanatorio, Castorp habrá descubierto la dimensión interior de lo real, así como, finalmente, la necesidad de concretizar la interioridad sobre la forma cambiante de los hechos objetivos.

Estudiaremos a continuación este rostro bifronte de la naturaleza en relación con las tres dimensiones que aquí tratamos: tiempo, espacio y existencia.

1.1 Tiempo

En varias ocasiones a lo largo de la novela el narrador hace referencia a la inexistencia de temporalidad en la vida del sanatorio de tuberculosos donde transcurre la acción. Sin embargo, no resulta extraño que hallemos momentos en los que el tiempo se adhiere sofocantemente a la piel de los

personajes convirtiéndose en una carga demasiado incómoda y consciente como para ser soportada sin derivar en hastío. Las diferentes manifestaciones temporales existentes en *La montaña mágica* resultan potencialmente infinitas. No obstante, podemos reducirlas a la existencia de un tiempo objetivo, el tiempo del reloj, y otro subjetivo experimentado en mayor o menor medida por los diferentes personajes que pueblan la novela.² El individuo, sometido físicamente a la esfera del devenir temporal, se mostrará capacitado para oponer a dicho incesante transcurrir una sucesión suspendida entre el pasado y el futuro, que encuentra en esta duración interna la libertad a la que una y otra vez aludirá Henri Bergson alrededor de la época en que transcurre la obra de Mann:

“Cuando yo sigo con los ojos, sobre la esfera del reloj, el movimiento de la aguja que corresponde a las oscilaciones del péndulo, no mido la duración, como parece creerse; me limito a contar simultaneidades, que es muy diferente. Fuera de mí, en el espacio, no hay nunca más que una posición única de la aguja y del péndulo, porque de las posiciones pasadas ya nada queda. En mi interior prosigue todo un proceso de organización o de penetración mutua, que constituye la duración verdadera” [BERGSON 1963: 126].

² La diferencia entre ambas concepciones temporales la aclara de modo sencillo Henri Bergson con la siguiente explicación: “Es verdad que contamos los momentos sucesivos de la duración, y que, por sus relaciones con el número, el tiempo se nos aparece primero como una magnitud mensurable, completamente análoga al espacio. Pero hay que hacer aquí una importante distinción. Digo, por ejemplo que acaba de transcurrir un minuto y entiendo por esto que un péndulo, que marca los segundos, ha ejecutado sesenta oscilaciones. Si me represento sesenta oscilaciones de un golpe y por una sola percepción del espíritu, excluyo por hipótesis la idea de una sucesión, pienso, no en los sesenta segundos que se suceden, sino en sesenta puntos de una línea fija, cada uno de los cuales simboliza, por decirlo así, una oscilación del péndulo. Si, por otra parte, quiero representarme estas sesenta oscilaciones sucesivamente, pero sin cambiar nada en su modo de producción en el espacio, deberé pensar en cada oscilación excluyendo el recuerdo de la precedente, porque el espacio no ha conservado de ella ningún rasgo: pero por esto mismo me condenaré a permanecer sin cesar en el presente; renunciaré a pensar una sucesión o una duración. Y si, en fin, conservo junto a la imagen de la oscilación presente, el recuerdo de la oscilación que la precedía, ocurrirá una de estas dos cosas: o yuxtapondré las dos imágenes, y recaeremos entonces en nuestra primera hipótesis; o percibiré la una en la otra, penetrándose y organizándose entre sí como las notas de una melodía, de manera que formen una multiplicidad indistinta o cualitativa, sin ninguna semejanza con el número: obtendré así la imagen de la duración pura, pero también me habré desprendido de la idea de un medio homogéneo o de una cantidad mensurable” [BERGSON 1963: 123-124].

El primero de ellos, en cambio, el devenir cronológico lineal, es el único de los tiempos de la novela que permanece constante, que no gira ni se retuerce sobre sí mismo, que no se detiene ni mucho menos retrocede. En cualquier caso, parece inútil delimitar un conjunto de vivencias temporales potencialmente inabarcables, más aún si la conclusión apunta a que sólo la acción se sitúa por encima del tiempo logrando incluso vencerlo. De este modo, ante el certero goteo de segundos, es ella, la actividad, quien se eleva como movimiento dentro del tiempo, quien va a jugar con él, dentro de él.

Continuando con lo relativo a la temporalidad lineal, puede indicarse que no resulta posible realizar una lectura de la obra de Mann sin advertir en sus páginas el tránsito de una concepción temporal a otra, no sólo en lo relativo a cuanto experimentará cada uno de los personajes, sino también a cuanto concierne al salto de un periodo histórico a otro. La evolución experimentada por Castorp no es sino la posibilidad abierta de llevar a cabo una reordenación, un nuevo equilibrio, entre una polaridad de concepciones vitales enfrentadas entre sí cuya síntesis certera podría condensarse en el enfrentamiento entre lo técnico y lo humano, comprendido este último desde una falsa identificación con lo natural. El tiempo, lejos de resultar un fenómeno objetivo, se presenta ahora como un elemento cuya naturaleza resultará transformable en la propia interioridad de cada ser. Hablamos aquí no ya sólo del individuo sino de la historia como movimiento colectivo.

La envergadura de esta nueva concepción resulta colosal en la medida en que la existencia se pasa a medir desde su densidad interior y no ya desde su mera cuantificación. Mann nos presentará esta alteridad desde su naturaleza más destructiva, Naphta, quien sucumbe ante el progresivo ordenamiento técnico de la sociedad, ante una especulación incapaz de complementar razonamientos, en principio, opuestos; así como desde su naturaleza más conciliadora, Hans Castorp, cuya capacidad sintética le permitirá encarar con confianza el futuro poniendo así en práctica las enseñanzas recibidas por parte de Settembrini, el elemento catalizador, el humanista concedor de la necesidad de resolver procesos dialécticos

y de ponerlos en práctica, como necesidad urgente, fuera del sanatorio en el que los personajes desarrollan sus existencias.

Desarrollo racional y desarrollo espiritual posibilitan su hermanamiento alcanzando incluso uno de los conceptos *a priori* kantianos, el tiempo. La ruptura, por así llamarla, con el concepto cronológico imperante hasta el momento -al menos desde la racionalización progresiva del ser-, resultará un descubrimiento fundamental del periodo de cambios experimentados en Occidente antes y después de la Gran Guerra. El tiempo, como en los cuadros de Dalí, se torna entonces plástico. El reloj se refleja sin manecillas y, en su conjunto, se produce un ahondamiento sustentado sobre el mayor subjetivismo con que se presenta el individuo, la historia y la propia naturaleza. Es el salto de Newton a Einstein, del héroe clásico al cubismo individual simbolizado con el advenimiento del psicoanálisis.

En función de estas nuevas concepciones extensibles a toda la esfera de lo real, situándonos en la orilla opuesta a aquel goteo cronológico cuyo signo demoledor es el reloj, podremos observar cómo la vida humana, en los momentos en que el individuo permanece adherido a una pasividad vital, quedará suspendida pero sin densidad alguna, sin posibilidad de enriquecerse mediante la experiencia que aguarda fuera, importando realmente poco la duración cuantitativa de cada uno, pues no se dará un salto cualitativo en el grado de saturación de la existencia. En la obra, el tiempo interior únicamente va a fluir cuando a él quede ceñido un consciente pulso vital. Por supuesto, fluir no significa únicamente ir hacia adelante, sino que ese devenir se va a dispersar a través de multitud de sentidos y direcciones en función de las demandas de los propios protagonistas. En cambio, cuando el temor o la pasividad gobiernan a estos mismos personajes, el devenir temporal no será comprendido sino como tiempo estancado, como tedioso sentimiento de muerte, mientras, por otra parte, las manecillas del reloj continúan con su infatigable movimiento. La liberación temporal, en *La montaña mágica*, no es otra cosa que el triunfo de la vida, el ritmo germinativo, tiempo consciente de maduración, mientras que esa otra existencia, la

imperante en el sanatorio, no dejará de ser adelante de la muerte.

Las diferentes concepciones temporales registradas en la novela, según lo comentado, apuntarán a la integración entre una dimensión objetiva del ser y una dimensión subjetiva, la una como fenómeno empírico, la otra como liberación del individuo. El avance histórico, se comprende desde sus páginas, aboca al ser humano a una tecnificación exagerada, pero es precisamente por ello que la liberación y el esfuerzo individual deben perseguirse con más perseverancia. “Los giros de las épocas -señalará Ernst Bloch-, son las épocas juveniles de la historia, es decir, se hallan objetivamente ante las puertas de una nueva sociedad que asciende, de la misma manera que la juventud se siente ante el umbral de un día todavía intacto” [BLOCH, 2007: 152]. Esta transformación, en fin, quedará encaminada a un permitir que el espíritu respire, a un resquebrajar nuestra naturaleza esclerótica, condicionada por nuestro espacio histórico, para posibilitar el libre brote del espíritu y acabar así con la esclavitud a la que había quedado sometido mediante el encorsetamiento técnico. Un eco atroz se anuncia en esta búsqueda, los apocalípticos presupuestos teóricos del nazismo y los nazismos, surgidos ideológicamente ya a inicios de la centuria; pues el cambio ontológico, simbolizado en la novela desde el desvelamiento de la duración interior frente al saturnino devenir temporal, se perseguirá salvajemente con la inmolación masiva de la raza: Naphta³.

El individuo, frente a esta perspectiva deshumanizadora, recuperará el sentido interior de la realidad, no sólo del espacio o del tiempo, sino de todas y cada una de sus acciones, confrontándolas con el mundo exterior pero manteniendo a su vez el propio ritmo interno, quedando así armonizada la vida humana con una historia comprendida como el marco necesario para la realización completa del ser humano. Sin ésta no habrá posibilidad de desarrollo, y pese a que la historia se presenta como trágica y devastada por este tremendo conflicto entre la razón y naturaleza, el sentido definitivo, libre ya de todo sentimiento trágico,

³ “La congelada pasión de Nafta, por su parte, desprecia al individuo para encuadrarlo en las legiones de siervos de la obediencia total, conducidos a la aceleración del fin, que ya anticipa la figura del líder comunista y del líder nazi” [VILLACAÑAS 1995: 184].

pertenecerá sólo al individuo: “La realidad no está completa sin posibilidad real, y el mundo sin propiedades grávidas de futuro no merece, como tampoco el pequeño burgués (aquel que se vende a lo cuantitativo de nuestra sociedad), ni una mirada, ni un arte, ni una ciencia” [BLOCH, 2007: 268].

1.2 Espacio

Pese a que la concepción espacial no sufrió un cambio tan traumático como la temporal en este periodo de principios de siglo en el que se gesta la obra de Mann (a excepción de que nos situemos en aquel plano histórico dominado por la fragmentación de los diferentes imperios, enclave desde el que se originará el concepto moderno de nación), encontramos en *La montaña mágica* dos emplazamientos óptimos para tratar este tema desde la dualidad aquí presentada, es decir, desde la existencia en primer lugar de un espacio de reclusión al margen del desarrollo histórico y, por otro lado, desde un espacio abierto a aquella realidad común al resto de las gentes, marco ineludible desde donde el individuo será capaz de desarrollarse en su completitud mediante una participación activa en los acontecimientos de su época.

Los peligros que se habrán de sortear dentro de esta inmersión del ser en la historia serán constantes, pues de no ir acompañados de una libertad interior capaz de compensar la desmesurada racionalización propia de los tiempos, será fácil quedar enredado en el entramado técnico que domina la existencia, corriendo el hombre el riesgo de convertirse en un elemento más dentro de la gran cadena de un mundo cuantificado. Por el momento, no obstante, observaremos el modo en que la vida se desarrolla dentro del sanatorio en el que transcurre la acción.

Como se ha señalado, el emplazamiento de la novela se sitúa en un sanatorio de tuberculosos. Pese a que este lugar no deja de ser simbólico, cabe indicar que fueron varias las ocasiones en las que Katja Pringsheim, esposa de Mann, tuvo que acudir a este tipo de centros con vistas a

cuidar su delicado estado de salud. El autor aprovechó la visita que hizo a Katja durante el verano de 1912, fecha en que comenzó a escribir la obra, para tomar nota de todo cuanto podía serle útil con vistas a un trabajo que pretendía mostrar un mundo enfermo, un mundo en el que la gente comenzaba a optar por aislarse de su entorno, por dividirse según distintas particularidades y guarecerse tras una vida cómoda que anestesiasen aquellas pulsiones propias de la época en particular y de la naturaleza humana en general. No será, no obstante, la enfermedad la que consiga atrapar al hombre, sino que es, como afirma el humanista Settembrini, el mismo hombre el que busca con su proceder la enfermedad y se anquilosa en ella, consciente o inconscientemente, de modo que queda sumido en un estado del que le resulta difícil lograr escapar. Parecemos escuchar aquí la voz de un Schopenhauer⁴ de tanta influencia en nuestro autor. Quien entra en el sanatorio difícilmente sale, y el que sale lo hace para morir una vez que regresa a la vida. La atracción de lo enfermizo resulta tan abrumadora que incluso Hans, con todo su fervor vital, sucumbirá finalmente a esa inercia, a esa dejadez adquirida a base de una poderosa costumbre ante la que toda vida acaba por ceder. Sólo una inconmensurable fuerza externa, la guerra, comprendida en esa primera mitad de siglo como defensa de unos valores -suele hablarse de la I Guerra Mundial como la última guerra de occidente regida aún por un sentimiento idealista-, logrará sacar a Hans de su letargo, de esa pasividad en la que permanecía aislado del mundo; una pasividad, el sanatorio, que ocultará a sus habitantes el devenir temporal, la vida, la muerte incluso, que les tornará incapaces de percibir la corrupción física y psíquica en que han ido cayendo: “En el decadente universo de mi *Montaña mágica*, -escribirá Mann en agosto de 1914 en carta a Samuel Fischer- la guerra de 1914 debe irrumpir a modo de solución. Esto lo tuve claro desde el mismo instante en que empezó

⁴ “Todo fenómeno de la voluntad, también el que se presenta en el organismo humano, sostiene una lucha duradera contra las muchas fuerzas físicas y químicas que, en cuanto ideas inferiores, poseen un derecho anterior sobre aquella materia” [SCHOPENHAUER 2004: 200].

todo” [KURZKE 2004: 257]⁵.

Este simbólico encierro, este dar la espalda no sólo a la sociedad sino también a la historia, se comprenderá, en consecuencia, como un encierro en vida, como un rehuir todo aquello que se le ofrece al individuo para alcanzar un desarrollo integral. El sanatorio se presentará a modo de urbe moderna, de espacio cotidiano cuyos moldes y estructuras no resultan ya maleables. En función de esta rigidez propia del espacio moderno, el ser humano no encontrará la posibilidad de participar en la mejora y la construcción precisamente de ese espacio en el que transcurre su existencia, quedando consecuentemente él mismo imposibilitado de ampliar los límites de su propia naturaleza. Este espacio simbolizado por el sanatorio llegará, pese a todo, a cobrar algo de maleabilidad -tornándose así en lugar regenerativo- en aquellos momentos en que el propio Hans Castorp decide actuar y hacer de dicho emplazamiento un lugar dinámico y apto para la vida en comunidad.

La conducta de Hans en estos momentos de esperanza se va a corresponder con la de aquel héroe anónimo que, ordenando el mundo en que vive, dinamizándolo, consigue transformarse a su vez a sí mismo. Será ésta una labor constante, pues la tendencia común quedará inclinada hacia la pasividad en la medida en que, en cierto modo, el mundo, como señalamos líneas atrás, permanece cerrado sobre sus propias estructuras internas, unas estructuras consolidadas que, en apariencia, ya sólo habrán de mantenerse -dejándose así de lado la participación común en la reconstrucción diaria de ese espacio anquilosado-, requiriéndose para esta última labor no ya de la mano del hombre sino simplemente del uso de la técnica, de una técnica que, llegado el caso, comprenderá a ese mismo individuo como maquinaria sin más, como elemento al servicio de la mecanización masiva.

El sanatorio, desde esta perspectiva, será un microcosmos, una cristalización grosera de todo aquello en que se ha convertido el mundo

⁵La presente carta, según menciona Hermann Kurzke en su biografía sobre Mann, “contiene ya algunas de las tesis posteriormente retomadas en las *Reflexiones durante la guerra*: que está harto de un mundo en paz, que se siente invadido por un ‘sentimiento de depuración, elevación y liberación’, que a los alemanes no podría haberles sucedido nada más grande y feliz que la circunstancia de que el mundo entero se haya alzado contra ellos” [KURZKE 2004: 257].

moderno; un mundo inhumano y desequilibrado en la medida en que la técnica ha suplantado al individuo. Por su parte, la aventura bélica con que se cierra la novela se presenta, en contrapartida, como campo de batalla desde el que el individuo aún podrá aspirar a dotar de orientación, de sentido, a aquella misma sociedad corroída ya desde sus cimientos, desde sus concepciones básicas de existencia. En este mismo aspecto resultan aclaratorias las palabras de Ernst Jünger extraídas de su ensayo sobre el trabajador. Jünger señala en él “la necesidad de unos órdenes nuevos en los que esté incluido lo extraordinario -de unos órdenes no calculados sobre la base de la exclusión de lo peligroso, sino engendrados por unos nuevos desposorios de la Vida como Peligro” [JÜNGER 2003: 61].

La guerra será un fiel retrato de cuanto puede ofrecernos esta vida, un campo de batalla con sus periodos de reposo y con sus miserias, con sus tristezas y sus recuerdos; en su actividad se esconde, en grado desmesurado, la respuesta de una naturaleza humana que demanda su actividad para encontrar un sentido a su propio acontecer, pues, parece claro, cuanto queda una vez robado el fuego de los dioses no es sino tratar de conciliar los aspectos más enfrentados de nuestra fáustica naturaleza.

1.3 Dimensión del ser

Resulta destacable que, en la época en que fue escrita *La montaña mágica*, los descubrimientos de Freud además de algunas doctrinas naturistas se estaban dando a conocer en diferentes países de Europa. La visión que recoge en su novela Thomas Mann guarda estrechas relaciones con las ideas manifestadas tiempo atrás por Schopenhauer, alusivas a la comprensión de la enfermedad como algo consustancial al carácter de cada individuo y a su relación con el medio en el que habita. La enfermedad, de acuerdo con Mann, no sería otra cosa que la somatización de una degeneración individual y social, una corrosión del espíritu o,

más claramente, una falta de espíritu provocada por ese vacío o frío depositado sobre el pecho de la humanidad. Como afirma Settembrini, puede suponerse que esa dolencia se encuentre en estado latente y sólo a partir de un determinado momento florezca. Ese momento en el que la enfermedad pulmonar se torna patente, no será ya sino un posterior e inextricable desenlace del auténtico mal, aquel que subyace en forma de un aislamiento social del individuo que en nada se corresponde con su naturaleza. Ante esta situación, la enfermedad no deja de ser sino una reacción del cuerpo, una protesta de la naturaleza humana, la cual se revolverá contra el individuo atacándole con el fin de que le devuelva a una vida activa y no recluida sobre sí misma. Todo esto presupone que, mientras hay enfermedad, existe sensibilidad, existe una intuición del ser que se rebela ante una agresión ajena a su condición humana. No obstante, puesto que toda lucha tarde o temprano tiene un vencedor y un derrotado, muchos de los personajes de la novela acabarán por sucumbir, en tanto que otros terminarán por acostumbrarse a una vida marginal carente de estímulos y de motivaciones ajenas a su escasa individualidad. Esta aparente desaparición de la enfermedad no es otra cosa que la claudicación por parte del espíritu de seguir luchando, la victoria, por lo tanto, de la dolencia original.

Desde esta visión de la naturaleza, con la oposición entre lo latente y lo patente designamos aquí una misma fuerza que va a producir efectos negativos o positivos en función del grado de equilibrio con que se maneje aquélla. No es tan sólo la enfermedad la que va a aparecer o desaparecer como por arte de magia, sino que existe un estado anterior a esa enfermedad que igualmente permanece oculto a la espera de una distensión que le permita cristalizar. Esta distensión, este descuido de ciertos valores sin los cuales el hombre se encuentra imposibilitado de todo desarrollo, es la misma que va a encontrarse Hans a su llegada al sanatorio, quien al instante se percata de esa carencia de conciencia sacra, de sentido de humanidad, que el propio protagonista tratará de no llegar a perder, tal y como podemos observar en determinados momentos en los que decide preocuparse personalmente por aquellos enfermos en

estado terminal que permanecen en el hospital encerrados en sus habitaciones, ocultados como algo repugnante y necesario de esconder con el fin de no perturbar la artificial tranquilidad del sanatorio. Se trata, como vemos, de un estado de dejadez que Hans descubrirá para su desconsuelo en la mayoría de sus compañeros y cuya manifestación se apreciará en cada una de las acciones de aquéllos, en sus modos de hablar, de saludar, de comer.

El propio Hans, según anunciábamos, quedará igualmente atrapado en esa apatía de la que el humanista Settembrini va a tratar de alejarle en todo momento. Ese abandono que en un principio él mismo reprochó a sus compañeros, va a ser el que ahora sufra en su persona anestesiándole frente a la realidad circundante. Mann, conviene indicar, hace hincapié en que la conciencia social que él mismo exige a sus personajes no puede provenir en ningún momento de un sentido de deber, sino de un llegar a comprender el porqué de esta necesidad, de un llegar a sentirla arraigada a uno mismo. Así, la actitud de otro de los personajes, Joachim, primo de Hans, será un claro ejemplo del cumplimiento por mera obediencia, al presentarse como un individuo que sigue con disciplina unas reglas inculcadas -como militar que es- pero no asimiladas. Nada que ver con las acciones emprendidas por Hans, más verdaderas en cuanto nacidas del deseo, del libre espíritu; motivo por el que se va a mostrar poseedor de un carisma que calará profundamente en toda la comunidad de enfermos. Frente a él, observaremos cómo Joachim, esclavo de su amor por el deber, se torna en un personaje potencialmente peligroso y agresivo en cuanto que no es garante de unos valores interiores. Este desequilibrio entre lo meramente formal y lo espiritual lo vamos a observar más plenamente desarrollado en el jesuita Naphta, quien mostrará una personalidad contradictoria e incompatible con todo deseo de afirmación. Naphta encarnará la negación, la invalidez incluso de la vida, algo que queda de manifiesto con su suicidio final⁶. En el otro

⁶ “El pensamiento de Naphta es romántico, su pasión revolucionaria es de índole trágica y conservadora. Naphta es un ser estigmatizado corporal y espiritualmente [...]. Naphta, en un supremo gesto se suicida otorgándole *seriedad absoluta* a lo que ha sucedido. En su debilidad, el pequeño, el feo, el horrible Naphta, encuentra su punto fuerte” [COSACOV 2001: 176].

extremo observaremos a un Settembrini poseedor de una naturaleza que le hará poner en peligro su existencia por un exacerbado, y pese a ello muy noble, sentido del honor. Será Hans, en definitiva, en la medida en que aguanten sus fuerzas, el único que logrará conciliar las diferentes polaridades encarnadas en cada uno de sus compañeros.

Como en toda novela de formación, y *La montaña mágica*, a su manera, lo es, se va a partir de un estado de plenas potencialidades, encarnadas todas ellas en la figura de Castorp, cuya evolución completa podrá llevarse a cabo, no sin el correspondiente peligro, mediante la superación de una serie de etapas de desarrollo interior. Castorp encarna al individuo de toda una época, ingenuo por momentos, desalentado a su vez en no pocos periodos de fatiga e incomprensión. La sociedad moderna, con sus mecanismos anestésicos desvinculados en buena medida de la voluntad del individuo, sólo llegará a sanar cuando actúe como organismo vivo y no como mecanismo más de un sistema que le succiona la sangre y le agota:

REVISTA DE LA SOCIEDAD DE ESTUDIOS DE LENGUA Y LITERATURA

“Nuestro periodo -leemos en la obra de Sigfried Giedion- exige un tipo de hombre capaz de reestablecer el equilibrio perdido entre la realidad interior y la exterior. Este equilibrio, nunca estático pero, como la propia realidad, sumido en un cambio continuo, es como el del bailarín sobre cuerda floja que, mediante leves ajustes, mantiene el equilibrio continuo entre su ser y el espacio vacío. Necesitamos un tipo de hombre que pueda controlar su propia existencia mediante el proceso de contrapesar fuerzas a menudo contempladas como irreconciliables: un hombre en equilibrio perfecto” [GIEDION 1978: 718].

Las potencialidades latentes de cada ser humano sólo podrán desarrollarse una vez quede expuesto al mal que le acecha. El sanatorio, visto así, se comprende como espacio necesario, como lugar de acumulación de la savia que más adelante habrá que entregarse a la vida

como tributo, como pacto con ella.

Hay en todo ello un deseo de reivindicar la necesidad de que el hombre realice su vida en comunidad, comprendiéndose paralelamente como individuo errante e inútil cuando sólo actúa por y para sí mismo. Se revela así el sentido individual como un poner en movimiento los tesoros que cada uno logra extraer de su interior, al tiempo que se toma de aquí y de allá todo aquello que la colectividad pone, aun inconscientemente, a disposición de los demás. En este compartir colectivo y en el dinamismo de la cadena formada reside el secreto de la evolución interior, sólo eficaz y gratificante desde la conciencia social.

2. CONCLUSIÓN

Cuanto aquí hemos contrastado pone de manifiesto la llamada que hace el autor con vistas a despertar la responsabilidad propia del hombre en cada una de sus acciones, las cuales deben venir motivadas no por un estado de obediencia ciega, sino por una convicción que, a su vez, se lleve a cabo de modo natural, tal como observamos en Hans Castorp en los primeros tiempos de su estancia en el sanatorio. El entramado de fuerzas que hemos comentado, obedece, en definitiva, a un conjunto de inercias que resulta conveniente frenar y redirigir cuando son arrastradas hacia la deshumanización. Con todo ello, Mann realiza una llamada de alerta al considerar que el hombre, pese a toda la buena intención que uno tenga, es débil en comparación con la energía que puede desplegar el dinamismo del mundo, o simplemente el amor. Por esta razón, quien sale del sanatorio acabará regresando allí o morirá fuera de él; por eso mismo a Hans Castorp le resulta imposible luchar indefinidamente contra el entorno que le rodea y, por un motivo muy diferente pero de igualmente inmenso poder, decide permanecer enfermo a la espera del regreso de la mujer de la que queda enamorado, Madame Chauchat. Inequívocamente, tras estas ideas enfrentadas al espíritu de deshumanización y a la fragmentación de la vida, tras unos conceptos existencialistas alusivos a

la responsabilidad del individuo, Mann pretendió despertar la conciencia de sus lectores ante la perspectiva de una realidad que se afanaba hasta límites insospechados por manifestar sus aspectos más decadentes y autodestructivos, tal y como se pudo constatar en el desfigurado rostro con que presenciamos el pasado siglo.



REVISTA DE LA SOCIEDAD DE ESTUDIOS DE LENGUA Y LITERATURA

BIBLIOGRAFÍA

- BENJAMIN, Walter, *Obras. Libro I. Volumen I*, Madrid: Abada, 2006.
- BERGSON, Henri, *Obras escogidas*, Madrid: Aguilar, 1963.
- BLOCH, Ernst, *El principio esperanza I*, Madrid: Trotta [Colección Estructuras y procesos], 2007.
- COSACOV, Gustavo, “De lo débil”, *Nombres. Revista de Filosofía*, 16 (2001), pp. 173-178.
- GIEGION, Sigfried, *La mecanización toma el mundo*, Barcelona: Gustavo Gili [Colección Tecnología y sociedad], 1978.
- JÜNGER, Ernst, *El trabajador. Dominio y figura*, Barcelona: Tusquets [Colección ensayo], 2003.
- KURZKE, Hermann, *Thomas Mann. La vida como obra de arte. Una biografía*, Barcelona: Círculo de lectores-Galaxia Gutenberg, 2004.
- MANN, Thomas, *La montaña mágica*, Barcelona: Edhasa, 2004.
- SCHOPENHAUER, Arthur, *El mundo como voluntad y representación*, Madrid: Trotta [Colección Clásicos de la Cultura], 2004.
- URIARTE, Fernando, “Thomas Mann: aspectos de un modo de novelar”, *Anales de la Universidad de Chile*, 116 (1959), pp. 23-33.
- VILLACAÑAS, José Luis, “La despedida del romanticismo en *La montaña mágica*”, *Cuadernos de Filología*, Anejos XVIII (1995), pp. 167-192.



REVISTA DE LA SOCIEDAD DE ESTUDIOS DE LENGUA Y LITERATURA



REVISTA DE LA SOCIEDAD DE ESTUDIOS DE LENGUA Y LITERATURA

UN ALBERGUE PARA LAS ESQUIRLAS DE LA RAZÓN. SOBRE *EL INFARTO DEL ALMA* DE DIAMELA ELTIT Y PAZ ERRÁZURIZ

Carla Daniela Benisz¹
UBA – UNR – CONICET

Resumen: El artículo intenta abordar el libro *El infarto del alma* de Diamela Eltit y Paz Errázuriz a partir de las problemáticas genéricas que implica. Por un lado, el hecho de ser de autoría compartida y resultado de una combinación de lenguajes (el literario y el fotográfico), hace de *El infarto del alma* un posible foco de conflicto respecto de las convenciones literarias y artísticas, tales como la autonomía y la unicidad. Pero además este cuestionamiento va de la mano de una reivindicación de la idea de comunidad como productora de sentido, por sobre la del sujeto individual cerrado sobre sí mismo.

Palabras clave: comunidad, ritual, arte inespecífico, otredad.

Abstract: This article tries to focus on the book *El infarto del alma* by Diamela Eltit and Paz Errázuriz attending to genre issues that are constitutive in the volume. Firstly, the matter of dual authorship and languages combination (Literature and Photography) implies that *El infarto del alma* might be a focus of conflict according to artistic standards, as autonomy and uniqueness. Also this conflict goes hand in hand with a vindication of the concept of community as a producer of sense more than the idea of an individual and autonomous subject.

Key words: community, ritual, unspecific art, otherness.

0. LA ESCRITORA LAVA LAS VEREDAS DEL LUPANAR

REVISTA DE LA SOCIEDAD DE ESTUDIOS DE LENGUA Y LITERATURA

Las *performances*, las “acciones de arte”, también parte de la obra de Diamela Eltit, parecieran dotarla de cierta imagen crítica, de comunión con los vencidos (los más vencidos) de la sociedad: las prostitutas, los marginales, los locos. Una imagen potenciada por el discurso programático que acompaña el experimento artístico:

“Desde los prostíbulos más viles, sórdidos y desamparados de Chile, yo nombro a mi arte como arte de la intención. Yo pido para ellos la permanente iluminación: el desvarío. Digo que no serán excedentes, que no serán más lacras, digo que relucientes serán conventos más espirituales aún. Porque son más puros que las oficinas públicas, más inocentes que los programas de gobierno más límpidos. Porque sus casas son hoy la plusvalía del

¹ Carla Daniela Benisz es licenciada en Letras por la Universidad de Buenos Aires, becaria de CONICET y se encuentra realizando el doctorado en Humanidades y Artes con mención en Literatura en la Universidad Nacional de Rosario.

sistema: su suma dignidad. [...] Insisto que ellos ya pagaron por todo lo que hicieron travestistas, prostitutas mis iguales” [SCHULZE 2006].

En el contexto del CADA (Colectivo Acciones de Arte) y bajo la dictadura de Augusto Pinochet, Diamela Eltit participa de excursiones a esos lugares sórdidos y viles. La escritora *baja* a los márgenes de la ciudad, que no son necesariamente los márgenes geográficos, pero sí están atravesados por fronteras simbólicas socialmente delimitadas. Se sabe que la sociedad dispone de una representación estratificada de sí misma, según la cual lo marginado será “bajo” respecto de cierta altura simbólica de clase, de condición, delimitada por la pertenencia al círculo estructurado de la sociedad. Como se dice en la jerga de la izquierda, el marginal –el lumpen– no está “estructurado”. En fin, la escritora pone el cuerpo en una relación –el contacto con el otro– y en un espacio –la periferia social o geográfica. Allí convive con prostitutas, recita sus manuscritos, realiza proyecciones, lava las veredas del lupanar y hasta se lacera la piel [SCHULZE 2006].

Sin embargo, la obra literaria de Eltit no permitiría que se la defina directamente en relación con lo crístico o denunciante. Porque el marginal no aparece aquí con los artificios conocidos de la literatura de denuncia social, ni se echa luz sobre el lumpen con densidad realista, recarga moral o didactismo. Según afirma SCHULZE [2006]: “Los dispositivos neovanguardistas del CADA yacen latentes en la producción artística y literaria de Diamela Eltit”. Podría decirse que la experiencia del CADA transporta a esta narrativa los dos niveles que caracterizan al programa vanguardista: la coalición “arte-vida”, pero también la interdicción respecto de las formas de representación naturalistas. Se trataría, en todo caso, de un panfleto de dura legibilidad porque Eltit, a lo largo de su obra, desestructura los marcos genéricos y apela a una forma extraña de realismo. Julio Ortega postula para ella una escritura no representativa o que, al menos, cuestiona el valor de la

representación. Pero que, de todas formas, se sumerge en un referente histórico-social y construye con él esta extraña poética que, a través de procedimientos oblicuos, sitúa al marginal en el centro de la escena. La primera novela de Diamela Eltit, *Lumpérica*, tematiza justamente esta búsqueda y es sobre esa novela que Julio Ortega encuentra una crítica a la representación a través de una radical apropiación de la realidad contextual:

“Su contrato de veridicción es otro: puro probabilismo, sus hechos se documentan en testimonios aducidos por el propio texto, tanto como en la experiencia del lector, ese contexto que la novela asume como horizonte de lo verosímil, tácito y cómplice. Su propósito es ir más allá: añadirle a nuestra contextualidad histórico-política una textualidad antitética. No un espejo para reconocernos entre los que tienen razón sino una máscara, un simulacro, donde descubrimos que no tenemos razón suficiente, que nos faltaban, precisamente, los nuevos textos de la imaginación y sus descontentos” [ORTEGA 1993].

Es problemática la noción de ficción en este punto. Por un lado, la escritura está vinculada a la experiencia, la vivencia de lo marginal a través de la penetración, casi como un trabajo de campo, en la periferia. Por otro, los recursos que usufructúa Eltit ponen en primer plano la experimentación formal, pero no lo hacen en función de sumar velos sobre lo real o realzar un objeto de arte puramente artificioso, sino de resaltar lo velado y, justamente, por ello lo efectivamente real, “la plusvalía del sistema”. Un trabajo antropológico, si se quiere, pero que no desemboca en una literatura de tesis.

Por otro lado, la relación con el marginal se establece en función de una proyección comunitaria. Se trata de una comunidad de lo subalterno, alternativa a modelos hegemónicos, tales como pueden ser los de la moral, los de la razón o, más inmediato, el del régimen pinochetista. Ya

sea virtual, como algo que reponer, o explícitamente, la comunidad es una dimensión central en varias de las novelas de Eltit:

“[...] en cada texto todo recomienza: el sujeto, la comunidad, la familia. Y en cada uno se trata de trascender el ‘yo’ en el espacio alterno del ‘otro’; se trata de proyectar el diálogo sustantivo que rehaga la noción del ‘nosotros’; de subvertir lo que pasa por ‘natural’; y, en ese proceso, de reconocer un lugar y un hablar hispanoamericano, alterno” [ORTEGA 1993].

Esta forma de extender los vínculos con el otro hacia un espacio comunitario es importante para entender el texto que aquí interesa, *El infarto del alma*. Mientras que en una novela posterior, *Mano de obra*, el esquema está presente pero las relaciones vinculares que establece son opuestas². En *Mano de obra*, el ritmo está impuesto por la rutina del trabajo; los marginales son trabajadores precarizados y alienados, actores que se someten al drama de las leyes del mercado. El sujeto no se pertenece a sí mismo ni la comunidad se erige como un espacio alternativo, sino que está completamente subyugada a los valores neoliberales. La comunidad es un espacio de emergencia que los personajes construyen en un intento de sobrevivir los avatares del inestable mercado laboral. La subordinación a la lógica hegemónica resulta en la debilidad de los vínculos de empatía y solidaridad entre los personajes y, finalmente, en el desmoronamiento de la comunidad. Trágicamente, Eltit yuxtapone hitos históricos del movimiento obrero chileno en los títulos de los apartados, con la contemporaneidad de la ideología neoliberal, en la que la sindicalización es vista como un peligro.

Para una visión más general, ORTEGA [1993] resume los diferentes valores con que la idea de comunidad aparece en las novelas de Eltit:

² Además de las evidentes diferencias formales, puesto que si la definición de novela siempre es problemática en la obra de Eltit, la ruptura genérica de *El infarto del alma* es completa.

“En su primera novela, *Lumpérica* (1983), la plaza pública es una metáfora de la comunidad ausente, convocada en un largo asedio; en su relato neo-épico *Por la patria* (1986) lo comunitario es el espacio del sujeto femenino subvertor; y en *El cuarto mundo* (1988) la familia es el ‘cuarto propio’ (Virginia Woolf) que se vuelve ajeno para el mundo simbólico del cuerpo. La dimensión ‘literal’ de este proyecto narrativo radica fuera de la ‘ficción’ en la ‘verdad’ reformulada como el texto implícito, subyacente, de cada novela. La dimensión ‘figurativa’, en cambio, es la hipótesis de trabajo (y de placer) que reformula la naturaleza genérica de la novela”.

Pero más allá de las utilizaciones temáticas o contextuales de la idea de comunidad, me interesa resaltar las implicancias que tiene el concepto para la percepción estética. La aparición de nuevos formatos obliga a renovar las herramientas conceptuales y quizás también amerite el rescate de terminologías que habían permanecido residuales o a la sombra de los campos conceptuales disciplinares. En este sentido, la idea de comunidad ha sido rescatada desde perspectivas filosóficas o políticas, y siempre bajo la necesidad de quitarle peso a los esencialismos o a visiones homogeneizantes.

Al centrarse en la diferencia, la marginalidad y el otro, es evidente que la comunidad de Eltit camina su propio sendero. De hecho, lo que nos permite ver *El infarto del alma* no es tanto la construcción de una comunidad alternativa por parte de una autora para sellar su propia postura ante la literatura y el arte, sino que el texto invierte la ecuación: postula la necesidad de construir vínculos con el otro para –a partir de ellos– generar nuevas formas de percepción y comprensión. Por ejemplo, comprender el gesto artístico dentro de un entramado colectivo, siendo éste el que completa su sentido, nos aparta del universo de la estética moderna. La cual entiende el arte como un producto singular y de un

creador singular, la figura del autor hace pesar su sombra sobre su creación. En cambio, para algunas concepciones alternativas del arte, la dimensión colectiva es la plataforma dadora de sentido. Es así como, por ejemplo, para las expresiones del arte popular, las elecciones y la percepción de lo estético se definen en el ámbito de la comunidad. En palabras de Ticio Escobar: “la referencia a lo colectivo se vuelve fundamental para caracterizar lo popular [...]. La cultura popular refiere, así, al conjunto de prácticas de un grupo subalterno que se reconoce como comunidad particular y produce sus propios símbolos o hace suyos símbolos ajenos de acuerdo con sus necesidades colectivas”. La importancia política de una comunidad (subalterna) que maneja sus símbolos es evidente, pero además, en ello, el arte popular se sustrae de las taras de la autonomía y obliga a estirar las conceptualizaciones canónicas, puesto que “puede conservar al mismo tiempo la eficacia de la forma y la densidad de los significados. Este movimiento, que oscila sobre los límites de la representación, resulta afín al que trata hoy de imprimir el arte contemporáneo a sus producciones para zafarse del dilema que le plantea su impugnación estética” ESCOBAR [2011: 26].

El infarto del alma también contribuye a esta impugnación y, con ello, a dar cuenta del carácter sumamente relativo de las “vacas sagradas” del arte: unicidad, autonomía y especificidad.

1. EL INFARTO DEL ALMA

Afirmar sin más que *El infarto del alma* es un libro inclasificable es una salida facilista. Para darle contenido a su carácter inespecífico, convendría situar su difícil clasificación en relación con la búsqueda de Eltit de asumir la marginalidad desde un lugar que distorsiona los modos del realismo social. Si, como dicen algunos críticos, en sus novelas anteriores Eltit tensiona la forma novela ya sea desde el neovanguardismo heredado del CADA o desde la yuxtaposición de códigos (provenientes del cine, de las artes visuales, de la fotografía, así como

de géneros ficcionales o documentales), *El infarto del alma* puede entenderse en esta secuencia como una nueva radicalización de la forma y, al mismo tiempo, un nuevo ahondamiento en la búsqueda de comunicabilidad del referente marginal.

Es decir, si la forma novela o el carácter ficcional ya eran problemáticos en algunos de los textos previos de Eltit, en *El infarto del alma* son categorías directamente prescindibles. Por empezar, Eltit es solo una de las autoras del volumen. Puesto que *El infarto del alma* tiene una presencia diferente respecto de los anteriores libros: contiene texto e imagen y es producto de una dupla autoral (Eltit y Paz Errázuriz) sin jerarquía. Del mismo modo, entre imagen (las fotografías de Errázuriz) y los textos (a su vez de diferentes características y tonos) tampoco está establecido algún tipo de subordinación. Las fotografías no ilustran los textos, ni estos son epígrafes explicativos de las imágenes.

El movimiento implica un nuevo viaje a la periferia. Concretamente, a las afueras de Santiago, al asilo público de enfermos mentales de Putaendo. Las fotografías documentan el viaje, sirven de guía para graficar el movimiento y el descubrimiento del mundo del asilo, pero con un énfasis especial: Errázuriz fotografía a los asilados enamorados en parejas. Las imágenes tematizan el eje principal de los textos de Eltit: la vinculación entre amor y locura.

En cuanto a estos, los textos muestran una heterogeneidad de discursos y tonos, la cual –sin embargo– permite cierta precaria clasificación. Claro que se trata de tonos que están presentados fragmentariamente por lo cual las continuidades que permiten la clasificación necesitan ser repuestas. Así y todo, encuentro tres tonos o niveles diferenciables en la prosa de *El infarto del alma*.

En primer lugar, las cartas, siempre bajo el título de, justamente, “El infarto del alma”. Son párrafos con cierto tono lírico que, desde una primera persona, escenifican la voz de la locura. Existe además un hilo temático que hace de los “infartos del alma” una serie reconocible: la narración de una mujer que enloquece de amor y, en consecuencia, la voz se desborda respecto de los límites representacionales del relato, los de

la razón o los del sujeto. La narradora hace una serie de referencias a entidades (el ángel, la vidente, el dios manco) en las que se muestra su subjetividad quebrada: “No te imaginas lo que es vivir con la voz de un ángel que te impreca todo el tiempo y te dice que no serás, que no serás, que no serás amada. Que no serás amada te dice la inquisitiva voz del ángel y me confunde y no cumple con su tarea de elevarme” [ELTIT & ERRÁZURIZ 2010: 5]. Entre las regularidades que se permite el desborde, los “infartos” están encabezados por la apelación al interlocutor: “Te escribo”, por lo que remarcan la relación dual en que se inscriben. Si se siguen los encabezados, se observa el cuadro que potencia la locura. En el anteúltimo “infarto”, la narradora enfrenta el abandono y en el último la soledad, evidenciada en la pérdida del interlocutor, pues cambia el “te escribo” por “escribo”.

Otros párrafos contienen un tono más ensayístico, incluso por momentos, etnográfico-documental cuando Eltit escribe el “diario de viaje” o aporta datos históricos sobre el hospicio. Aquí la autora asume la voz de la narración y aporta posibles explicaciones respecto del tono lírico, intimista y desmarcado que caracteriza la voz del loco en los otros párrafos.

“[...] ¿qué estética amorosa los moviliza? Veo ante mí la materia de la desigualdad... en esa descompostura, encuentro el centro del amor. Comprendo ejemplarmente que el objeto amado es siempre un invento, la máxima desprogramación de lo real y, en ese mismo instante, debo aceptar que los enamorados poseen otra visión, una visión misteriosa y subjetiva. Después de todo los seres humanos se enamoran como locos. Como locos” ELTIT & ERRÁZURIZ [2010: 16].

En otro de los apartados, “El otro, mi otro”, Eltit explica que:

“[...] los asilados en el manicomio de Putaendo aman el amor a través del delirio del otro y cultivan el ritual de la muerte en

ascensión lírica. Cultivan el lirismo para mantener la última ausencia, la más alta renuncia como es la pérdida de ellos mismos.

La zona conflictiva de Dios hubo de habitarlos. Habrá pues que inclinarse ante lo sagrado que porta la encarnación del rito, que pone en movimiento el mito. Habrá que olvidarlos o pagar un tributo ante la conmovedora e irregular unión de estos sujetos siameses” ELTIT & ERRÁZURIZ [2010: 47].


Los asilados del hospicio, alienados de la realidad y de su propia razón, están por eso mismo más abiertos a la relación con el otro. El divorcio con la sociedad les permite generar vínculos más auténticos de un amor poco culturalizado, es decir, no motivado por razones sociales, económicas o estéticas. En consecuencia, reconstruyen el mismo “centro del amor”, lo específico amoroso, a través de la entrega –la “donación”, escribiría Eltit– delirante al otro. Es por ello que el vínculo entre amor y locura no es una redundancia trillada que aumenta la tradición trágica de la literatura, sino una demarcación de las posibilidades relacionales que un marginado social establece en virtud del olvido de sí o –mejor dicho– del irse de sí. El lirismo de la voz del loco es una escenificación virtual de esta pérdida del centro consciente y razonador, a partir de la cual se genera, en forma vincular, el “centro del amor”.

Me interesa resaltar la forma ritual y, en correlación, el contenido mítico que caracterizan este tipo de vínculo con el otro. Con ello, Eltit le otorga un espectro aurático y un valor de creencia al vínculo amoroso. Ticio Escobar, a partir de la noción bejaminiana de valor cultural, relaciona el ritual de las comunidades indígenas, otro *otro* de la sociedad occidental, con la dimensión aurática que recubre la obra de arte:

“[...] justamente esas culturas paralelas al discurrir del arte moderno, esas mismas culturas a cuyas expresiones más intensas se les retacea el esplendor del aura universal, son las que

mantienen la proto-aura, la original, la vinculada a formas rituales complejas que sostienen lo social y lo suspenden sobre la distancia esencial que mantiene abierta la representación ante la imposibilidad de nombrar lo real (y ante la desesperada necesidad de hacerlo)” ESCOBAR [2004: 181].

Si, por un lado, en las comunidades indígenas, el mito forma parte de esa distancia aurática, del espacio entre la representación y lo inefable; por otro, también encontramos en la descripción de Eltit, implicancias míticas, misteriosas y sagradas para el amor, experimentadas en el tiempo-espacio suspendido del ritual y por un sujeto fuera de sí y en comunión con otros. Recientemente, Ticio Escobar también marcó esta relación entre el deseo, el arte y el amor:


“El aura es la carga libidinal, el plus de deseo, que ilumina una cosa: para que deseemos algo, debe haber un cierto alejamiento, una sustracción que incite la mirada. Las figuras de lo enigmático y lo inquietante, bases del arte, se basan en la posibilidad de que exista una ‘mínima distancia’, como dice Benjamin, entre el espectador y la obra. Obviamente, si anulamos la distancia, desaparece la magia de la cosa: ya no está investida de deseo. [...] El arte –como el amor, como el pensamiento– reinventa la distancia con su objeto: ni lo fetichiza ni deja de mirarlo” ORTIZ [2013].

En consecuencia, la postulación de un modelo relacional basado en el loco, que está fuera de sí y es profundamente “siamés”, abandona cualquier tipo de esencialismo fundante para el sujeto. Éste se expresa en un oximorónico ritual lírico que escenifica íntimamente su fragmentación psicológica y, en un segundo momento, se define en el lazo dual.

Ahora bien, este lazo dual también busca multiplicarse. La Diamela Eltit que escribe las zonas ensayísticas de *El infarto del alma* se esfuerza por establecer vínculos con los asilados y formar parte, ella misma también, de la comunión amorosa. Para ello utiliza distintas tácticas. En primer lugar, destaca que los asilados, si bien marginados, no son asociales, al contrario son justamente la “plusvalía del sistema”: “a mí también me besan y abrazan hombres y mujeres ante los cuales debo disimular la conmoción que me provoca la precariedad de sus destinos. No sus rostros ni sus cuerpos, sino me refiero a nuestro común y diferido destino” [ELTIT & ERRÁZURIZ 2010: 9]. La voz del ensayo asume al loco como otro, en tanto no elimina la diferencia, pero aquí “el otro” es “mi otro” porque ambos –el otro y el sujeto que enuncia– se constituyen en el vínculo común. Es esa dimensión comunal que caracteriza el enfoque de Eltit en varias de sus novelas, a partir de la cual se compone su propia subjetividad; recordemos su postulación programática: “prostitutas, travestistas, mis iguales”.

Revista de la Sociedad de Estudios de Lengua y Literatura
Sin embargo, es también importante el otro punto de contacto que Eltit establece con los locos: ella también celebra justamente en Putaendo su propia historia de amor, la de su amor por la literatura:

“Iniciamos nuestra peregrinación que no es más que un subir y bajar escaleras, subir y bajar, cercadas por los pasillos, por las camas ya clásicas de los hospitales estatales, por los pacientes que nos siguen besando y besando y entre los besos reiterados aparece en mí el signo del amor. Después de todo he viajado para vivir mi propia historia de amor. Estoy en el manicomio por mi amor por la palabra, por la pasión que me sigue provocando la palabra” ELTIT & ERRÁZURIZ [2010: 12].

Los locos y la autora son partícipes de un espacio compartido en el amor. Ahora bien, al mismo tiempo que el sujeto se constituye “inesencialmente”, este espacio comunal tampoco responde a apriorismos

o esencialismos, sino que encuentra su sentido la lógica de sus vínculos³. En otras palabras, no es una comunidad que se cierra ante una identidad (étnica, nacional, etc., como tradicionalmente funcionó el esquema comunitario), sino que, al definirse en el movimiento relacional, es una comunidad abierta al otro.

“En todas las distintas expresiones apasionadas yace el otro, que a la vez que lo conforta lo amenaza, cuando pone en peligro la estabilidad de su frágil unidad que, sin embargo, requiere tercamente traspasar su propio umbral para perderse en la disolución de su poder, de su propia imagen, de su miedo. A la manera de una carrera incesante marcada por la desigualdad, los afectos caen sobre la otra figura en la que se depositan los signos simbólicos y materiales de un anhelo cuyas fronteras presentan límites difusos” ELTIT & ERRÁZURIZ [2010: 33].

REVISTA DE LA SOCIEDAD DE ESTUDIOS DE LENGUA Y LITERATURA

Lo cual, como ya dije, tampoco implica la eliminación del conflicto. Eltit explicita que construye su vínculo con los locos problemáticamente, porque la diferencia no se salda, cuando aclara que ella y Errázuriz participan como “convidadas de piedra” [ELTIT & ERRÁZURIZ 2010: 19]. La rearticulación de la dimensión subjetiva, tamizada por la experiencia del loco, comprende una puesta en crisis de la idea de sujeto como unidad cerrada. Esto destaca una aporía constitutiva: la de ser fuera de sí y una fuerte apuesta por el ser hacia/con/por el otro, la cual se expresa en el históricamente desdeñado espacio de los afectos.

³ Para Jean-Luc NANCY [1991: 3]: “Yet it is precisely the immanence of man to man, or it is *man*, taken absolutely, considered as the immanent being par excellence, that constitutes the stumbling block to a thinking of community”. Ante lo cual rescata y reelabora la idea de comunidad pero como una comunidad en la que “Being ‘itself’ comes to be defined as relational, as non-absoluteness” [NANCY 1991: 6].

2. COMUNIDAD, LOCURA Y LITERATURA

Una de las hipótesis subyacentes del texto, la del vínculo entre locura y literatura, demuestra que los desprendimientos respecto de los parámetros ficcionales no se dan sin rodeos. Puesto que para dar relieve a la relación entre amor y locura (más generalmente entre amor y enfermedad), Eltit reconstruye colateralmente un linaje literario, en el que incluye a Breton, Rimbaud y el romanticismo. El vínculo locura-literatura, así justificado por una tradición precedente, podría desembocar en el lugar común del arrebató trágico, peligro que –para Eltit– está presente en la estetización romántica de la enfermedad [ELTIT & ERRÁZURIZ 2010: 64, 67]. En contraposición, el texto resignifica ese vínculo algo trillado para generar una idea mayor que, como he intentado desarrollar, nuclea una de las propuestas centrales de las novelas de Eltit: la gestación de una comunidad alternativa.

El hospicio de Putaendo había sido creado para albergar tuberculosos, en el momento en que la enfermedad estaba dejando de ser una epidemia, y luego fue utilizado para albergar a los enfermos mentales. Este detalle, que podría ser simplemente anecdótico, dispara la pregunta que estructura la parte final del texto:

“[...] si cualquier espacio habla de una comunidad y organiza una memoria; ¿qué forma común?, ¿cuál memoria común podría llegar a establecerse entre los antiguos tuberculosos y los presentes cuerpos locos? Hablar sólo del nexo de la enfermedad es reducir una especulación sobre la geología del lugar. La enfermedad es, desde luego, el eje más evidente, un dictamen médico invisible que los une. Pero, si siempre se vuelve a la escena primaria del crimen, si el crimen sigue perpetuándose, si los signos reaparecen camuflados porque se niegan a morir, ¿qué lugar común reaparece en el hospital psiquiátrico del pueblo de Putaendo?: El amor” ELTIT & ERRÁZURIZ [2010: 73].

Como cada posible extracto citable de *El infarto del alma*, éste también condensa un cúmulo de reflexiones imbricadas cuya lógica parece obvia, pero es necesario deshilarla para reponer las diferentes capas que componen la aparente sencillez de una primera lectura. Aquí vemos que la comunidad se extiende en el tiempo hacia los enfermos del pasado; más allá del aparente suelo común –el diagnóstico médico, la realidad concreta de la enfermedad–, la extensión es determinada por el valor de un signo que se repite ritualmente. La naturaleza de ese signo, la que constituye finalmente la comunidad y da sentido unificador y ritual a la repetición, es el amor.

Es importante, para Eltit, destacar que es el amor y no la enfermedad lo determinante de la comunidad puesto que el amor es la escena primera del crimen (la “no pertenencia” social). Es decir, la lógica relacional de la donación amorosa se impone por sobre la marca social del sujeto y asegura que la existencia de la comunidad se defina como una manifestación del ser-en-común, en la extensión hacia el otro.

“[...] los pacientes enamorados en el interior del hospital psiquiátrico del pueblo de Putaendo, continúan secretamente el legado de los cuerpos tuberculosos en una tradición trabada y como un mero gesto modélico de su pasado. Ellos realizan el rito amoroso, amando al otro con la misma intensidad que tiene el grado de su enfermedad. Lo aman con la desazón que provoca la profunda pérdida de las garantías civiles, arruinando el llamado familiar a la prolongación de la especie. Un amor que es únicamente gasto y desgaste afectivo y por ello el despilfarro puro. Ellos aman sólo por la necesidad atávica de amar” ELTIT & ERRÁZURIZ [2010: 73].

Hasta aquí, la comparación entre la experiencia amorosa de los locos y la forma del ritual, le sirvió a Eltit para otorgarle al amor una

dimensión aurática, vinculada a lo sagrado, cuyas recurrencia y continuidad contribuyen a dar coherencia a un modelo de posible comunidad. Sin embargo, finalmente se ve que, además de su vinculación con la creencia y de su contenido comunitario, el rito se caracteriza también por el gasto.

Esto nos acerca nuevamente a la concepción de ritual que maneja Ticio Escobar, a través de un aspecto que profundiza la relación entre ritual y comunidad. En *La belleza de los otros*, de 1993, la idea de ritual presenta una articulación más compleja respecto de algunos de sus libros anteriores (sobre todo, *El mito del arte y el mito del pueblo*). Puesto que explicita el carácter bivalente del rito: éste a la vez que interviene sobre lo social, lo transgrede. Acontece en un no-tiempo que detiene la rutina cotidiana y en una práctica del derroche y la gratuidad, lo cual –para Escobar– se parangona con las exigencias que la estética moderna (particularmente la estética kantiana) impone a los objetos culturales para considerarlos artísticos:

REVISTA DE LA SOCIEDAD DE ESTUDIOS DE LENGUA Y LITERATURA

“Como el arte, el rito descubre desde el disfraz y el artificio. Como el arte, disloca los fenómenos y desarregla el tiempo para que puedan ser vistos desde un ángulo distinto; altera los papeles para que los actores replanteen sus situaciones, transgrede la lógica de lo real, interrumpe la tediosa rutina de la producción y rompe el circuito de lo establecido para renovar los significados sociales y encarar la verdad extraña del otro lado del enigma”

ESCOBAR [2012: 234].

Desde la oscuridad de la forma, se apuntala la creencia y la revelación: “Al final termina, entonces, interviniendo sobre lo real social [...]. Pero lo hace desde su propio terreno, el no-lugar social, y con su propia lógica: la gratuidad del significante” [ESCOBAR 2012: 235].

El ritual contiene una compleja combinación en que se reafirma la comunidad pero, al mismo tiempo, implica una suspensión y una

transgresión de lo social. En el caso de los asilados, la transgresión es extrema, puesto que el loco pone en duda el esquema de sujeto sobre el que se sustenta el contrato social. Al mismo tiempo (y aunque parezca contradictorio), su ritual convierte esta inutilidad social en el derroche del donante, generador de vínculos de una comunidad alternativa: “El otro, en el momento del amor, actuando la simbología de un solo cuerpo, de una misma mente, abierto a la circulación e intercambio de su primitiva energía. Una pasión que es especialmente posesión –a la manera de los posesos, de los alienados– y robo. Expropiar al otro para sí. O al revés, donarse como cuerpo y como mente al otro” [ELTIT & ERRÁZURIZ 2010: 39].

Habría que aclarar que *El infarto del alma* resalta una diferencia importante entre el tuberculoso y el loco. Mientras que los locos constituyen la forma extrema de la no pertenencia, el romanticismo configuró un haz de significados complaciente para estetizar la enfermedad y ocultar a los verdaderos otros del capitalismo en ascenso, los cuerpos proletarizados. Por ello la autora caracteriza a Putaendo como un “lugar de encuentro de dos formas sociales en las que se establece el naufragio del sujeto; lo físico y lo mental”, pero también “espacio de confrontación de dos miradas colectivas divergentes: una mirada teñida de condescendencia inducida por la simbología amorosa, la otra, inflexible ante el delito de la no pertenencia” [73].

Además de este linaje particular, y quizás por influjo de él, toda una tradición literaria insiste en asociar las transgresiones de la locura con las de la literatura. Las palabras del loco tienen un significado esquivo que recuerda a la palabra poética; pero no deja de ser ésta –afirma Julio Ramos en su lectura sobre *El infarto del alma*– un albergue para las esquirlas de la razón:

“En los momentos más radicales de sus recorridos, también la literatura, como la locura, transitará y cruzará los límites, sometiendo el orden de las articulaciones, de la lengua misma, a la tensión más plena de la errancia y el extravío. [...] Allí, sin

embargo, postulará con el gesto mismo de la cancelación del nombre, una ética, un juicio a veces severo, un albergue para el extravío, para lo escombros, los restos que deja en su paso la lógica del buen sentido y la racionalidad. Volverá de allí iluminada, a poner en forma, a dar cuenta de la catástrofe que ha visto” RAMOS [2011: 155-156].

Con ecos benjaminianos, Ramos explica que, así como la literatura puede ser locura, también es viaje, puesto que, aunque experimente el extravío, vuelve a sí para dar cuenta de la experiencia y el relato es la forma que toma el regreso. La literatura, que siempre juega con los límites de lo establecido, nunca se termina de ir; mientras que los locos de Putaendo permanecen internados, desdoblados fuera de sí y carentes de relato. Si el legado romántico puede acarrear el riesgo de neutralizar estéticamente lo revulsivo de la enfermedad; en cambio, los locos “levantan un escenario desviadamente romántico en el que jamás ocurrirá una carta de amor, en el que no quedará un relato que atestigüe su dramatismo, en donde jamás la fama amorosa los volverá leyenda dentro el imaginario social” [ELTIT & ERRÁZURIZ 2010: 74]. Se trata de una locura sin relato y el cuadro romántico queda, en este caso, “desviado”, imposibilitado de regreso.

Ante esta ausencia, sin embargo, se erige el relato de Eltit que es justamente una experiencia de viaje. Aunque, en su mayoría, el texto pierde el tono de “diario de viaje” y asume la voz del otro (tal como sucede en los “infartos”) y hasta se desvía –casi sistemáticamente– en los apartados titulados “La falta”, los cuales –a pesar de mantener cierta ilación– no desembocan en ningún momento revelador de sentido. De todos modos, el mismo texto se construye desde el regreso de Eltit de Putaendo y es significativo al respecto que lo haya escrito en México, como si intentara enfatizar el desplazamiento. Fagocitada por la vocación crística de la escritura del Eltit, la literatura aquí funciona como la palabra del testigo y testimonio de viaje, que regresa (a la

razón) y le da forma de relato a la desbordante locura. Claro que la particularidad del texto, la que lo desencaja de la literatura como institución, es que Eltit cierra el círculo amor-locura-literatura y completa así el cuadro de la tradición literaria pero lo hace con la lógica del donante y con una forma –ella misma– inestable y variable. Para Ramos, esta lógica instala una economía alternativa, revulsiva dentro del ciclo neoliberal y su correspondiente lógica de consumo:

“El libro funda su fuerza contestataria en la postulación de un intercambio alternativo de dones. Tal economía alternativa, sin embargo, inevitablemente recorta y escinde los lugares entre las imágenes y las palabras de las peregrinas y el cuerpo ‘casi mudo’ de los otros, los locos enamorados. La distancia posibilita el recorrido mismo del viaje, la trayectoria de las peregrinas, el itinerario de la mediación entre las palabras, las imágenes y los cuerpos casi siempre mudos y anónimos de los locos fotografiados” RAMOS [2011: 159].

El intercambio entre las autoras y los locos sella la otra táctica vincular, la definitiva porque define el libro, que establece Eltit con los internos. No solo comparten una historia de amor, sino que además *El infarto del alma* es una respuesta a la carencia de relato, intenta retomar la voz de los “casi mudos” y completar en la letra su comunidad, haciendo, al mismo tiempo, comunidad con ellos.

3. EL LIBRO-RITUAL

El libro se erige como un “acontecimiento” (la definición es de Julio Ramos⁴) que rubrica, justamente en su acontecer como producto de arte,

⁴ RAMOS [2011: 156].

la realización de una estética alternativa. Ya fue dicho que se trata de una obra colectiva, lo cual cuestiona el sujeto del arte de la tradición occidental, volcada al encumbramiento de la unicidad. Por ello y por ser fruto de una experiencia compartida de “caída” en los márgenes, es equiparable a las acciones de arte del CADA. Este método de producción colectivo se traduce en la variación de registros y formatos que construyen, todos ellos y en conjunto, el acontecimiento de *El infarto del alma*. Como artefacto, el libro es una combinatoria de distintos registros que cuestiona la especificidad del medio; como acontecimiento, es una apuesta estética por resaltar la creación colectiva, en contraposición a los postulados de la unicidad; de hecho, para Ramos, es el “agenciamiento de la amistad” la “condición misma del acontecimiento” [RAMOS 2011: 66]. No es azaroso, afirma Florencia Garramuño, que sean formas de arte inespecíficas como *El infarto del alma* las que ponen en escena debates en torno a la comunidad: “Más allá de una esencia producida colectivamente, más allá de la identificación homogénea que funda la pertenencia, la gran apuesta del arte inespecífico se propone como una invención de lo común sostenida en un radical desplazamiento de la propiedad y de la pertenencia” [GARRAMUÑO 2013].

En contrapartida, el libro mismo sale de sí y se construye como ritual. O al menos, trata de escapar a la fijeza de una publicación (ineludible dentro del mercado editorial), reconstruyendo una concepción artesanal, popular y colectiva del arte, a través de la multiplicidad de formatos, la elaboración compartida y la postulación de la comunidad como factor de sentido. Esto no tiene tanto que ver con el hecho de que, para una comprensión cabal del libro, sea necesario reponer las diferentes funciones que, a modo de una sumatoria de partes, dan carácter multimedial a la obra. Sino que el acontecimiento intenta resaltar el valor de conjunto, en el que los diferentes sujetos intervinientes participarían, no como unidades individuales, sino enfrentándose a sí mismos y fuera de sí. Esos dos movimientos explican la combinación especial entre las autoras y los asilados, y el espesor particular que recubre la obra. En otras palabras, la dimensión de ritual está dada, no

porque sencillamente exista una repetición litúrgica del evento (el amor), sino porque el eje dador de sentido está fuera de la función autoral y desplazado hacia lo colectivo.

Esta comparación entre la forma ritual tradicional y los intereses vanguardistas de las autoras no peca de anacronismo si se tienen en cuenta (de nuevo) los aportes teóricos de Ticio Escobar sobre arte popular. Para él, los rituales sobrevivientes de las comunidades originarias muestran varias similitudes con los intereses del arte contemporáneo y su furibunda reacción antimoderna; Escobar encuentra algunas de las banderas de la posmodernidad justamente en un espacio que no se rige por las cronologías post. Los rituales, interpretados como fenómenos artísticos, constan de una puesta en escena que, como tal, es transitoria pero también multimedial. Sus componentes dramáticos, poéticos, plásticos, musicales son un conjunto transitorio pero de una sofisticada combinatoria puesto que en él se juega la reproducción simbólica de la sociedad:

REVISTA DE LA SOCIEDAD DE ESTUDIOS DE LENGUA Y LITERATURA

“Irónicamente, si estas manifestaciones carecieran de sus propios significados rituales y tuvieran una mera intención estética, podrían ser cómodamente clasificadas bajo las diversas categorías eruditas del arte actual (*happening, performance, body art, ambientaciones, enviroment e, incluso, eat art*).

Pero, en verdad, hay varias coincidencias entre aquellos montajes y estas expresiones de origen vanguardístico: unos y otras trabajan el espacio, apelan a la participación del espectador, invocan la integración del arte con la vida cotidiana, integran distintas disciplinas y géneros (danza, plástica, música, teatro) y emplean los más variados soportes, incluido el cuerpo humano. Es justamente a través de este repertorio diverso que el arte experimental de hoy cuestiona el concepto restrictivo de arte; esos desbordes de la escena tradicional le permiten considerar como artísticos fenómenos que no eran reconocidos como tales

por no cumplir con las convenciones impuestas por ese concepto”

ESCOBAR [2011: 73-74].

Entre los desacoples que produce respecto de la estética moderna, esta forma de concebir el arte desestima el sustrato –ideológico– fuertemente dualista que subyace en aquella; el cual se traduce en definiciones en términos de forma y contenido, o sus posibles derivados: autonomía, formalismo, *art pour l’art* vs. compromiso, mimesis, arte social. Al contrario, “la extrapolación de la dicotomía forma/contenido al campo de la cultura popular siempre lleva a la conclusión de que ésta se encuentra en falta en uno de los términos de esa oposición, considerada de forma binaria y fatal” [ESCOBAR 2011: 46]. En el ritual, el extrañamiento del ritmo cotidiano no se hace en un espacio asocial, sino en otra temporalidad también comunitaria, “trans-social” [ESCOBAR 2012: 234]. Siguiendo este razonamiento, la literatura de Diamela, una praxis de la literatura más bien, tampoco podría ser leída en clave dualista sin que ésta la remita sin más a alguno de los códigos conocidos, el de la literatura de tesis o el del experimento formal, sin completar ninguna de las condiciones requeridas por ellos. Por el contrario, *El infarto del alma* nos permite leer la inespecificidad como un rescate de lo residual de la ideología moderna: no solamente en cuanto a los asilados, sino a las formas colectivas de concebir la producción estética. Las categorías de ritual y comunidad tradicionalmente fueron soslayadas o incluidas en el ámbito de lo popular, el folclore, lo premoderno o primitivo. Cuando no, estetizadas al modo romántico.

Eltit justamente sobrevuela las categorías que hacen del arte popular una aventura comunitaria y *El infarto del alma* ritualiza, a través de la combinación imagen-palabra, la puesta en texto del universo amoroso de los locos. María Eugenia Brito considera también como un rito que se superpone al de los locos, el cierre del proceso, es decir, el relato de la locura: “Es aquí, también, en este ‘Diario’ donde la labor de la escritora y la fotografía se diseñan como labores que desentrañan esas prácticas,

que harán otro rito, que sitiarán, que situarán la hosquedad, la dureza del apartado edificio dentro de las líneas imaginarias del arte”. El resultado es la reconversión de la subjetividad de Eltit en el ritual:

“Eltit sutilmente permite la permeabilización de su literatura con el delirio amoroso como un acto ritual con el cual logra remover el estatuto sacrificial de los cuerpos enfermos a la par que plenifica la imagen de esa Otra: la erótica, la errática, la que se evade de los centros y que traza sus contornos en las zonas límites de su cultura y su historia en el ‘amor a la palabra’”

BRITO [1999].

Las palabras de Brito se sostienen sobre el objetivo de la misma Eltit de lograr el trazo literario de la locura que, no tan paradójicamente, es enunciado en el anteúltimo “infarto del alma” por la voz de la loca: “Me abandonaste como si fuera una antigua apestada. La fiebre negra me inunda de un modo funerario. Sólo mi deseo puede compadecerse. Traga mi corazón, el alba llega. **De arte será hoy mi deslumbrante deseo. Qué maravilla. ¿Piensas que alguien podría acaso incendiar verbalmente la tierra?**” [ELTIT & ERRÁZURIZ 2010: 80, resaltado mío]. La voz de “los infartos” que, como dije, va acentuando su cuadro de pérdida y locura, finalmente, desemboca en el arte y la literatura. Deseo, locura, arte y palabra construyen una cadena de significados que aúna a las autoras con la comunidad –transhistórica– de Putaendo.

Ahora bien, las diferencias son asumidas y el acontecimiento de *El infarto del alma*, por más que ponga en interdicción las formas instituidas del arte y las del sujeto cerrado sobre sí, no podría ser –claro está– un producto netamente comunitario o popular. En ello se juegan los mecanismos de difusión, publicación y consagración que involucran a todo el campo intelectual y no corresponden solo a la decisión individual del escritor. Por eso, la anterior cadena semántica necesitaría ser extendida con un eslabón, el del viaje. Es el viaje, es decir, la literatura

como retorno, la forma diferencial que toma el ritual escriturario de Eltit.



REVISTA DE LA SOCIEDAD DE ESTUDIOS DE LENGUA Y LITERATURA

BIBLIOGRAFÍA

- BRITO, María Eugenia, “Superposiciones, manchas y fragmentos en la Escritura de Diamela Eltit y Paz Errázuriz” (1999).
Edición digital: [consultado 30/10/2013]
<<http://www.letras.s5.com/eltit011102.htm>>
- GARRAMUÑO, Florencia, “Especie, especificidad y pertenencia”, *Frutos extraños*, inédito, 2013.
- ELTIT, Diamela & ERRÁZURIZ, Paz, *El infarto del alma*, Santiago: Ocholibros ediciones, 2010.
- ELTIT, Diamela, *Mano de obra*, Santiago: Seix Barral, 2005.
- ESCOBAR, Ticio, *El arte fuera de sí*, Asunción: Fondec- CAV/Museo del Barro, 2004.
- ESCOBAR, Ticio, *El mito del arte y el mito del pueblo*, Asunción: CAV/Museo del Barro, 2011.
- ESCOBAR, Ticio, *La belleza de los otros*, Asunción: Servilibro, 2012.
- NANCY, Jean-Luc, *The inoperative community, Theory and History of Literature*, Vol. 76, Minneapolis and Oxford: University of Minnesota Press, 1991.
- ORTEGA, Julio, “Diamela Eltit y el imaginario de la virtualidad” en Juan Carlos Lertora, *Una poética de literatura menor: la narrativa de Diamela Eltit*, Santiago: Cuarto propio, 1993.
Edición digital: [consultado: 30/10/2013]
<www.letras.s5.com>
- ORTIZ, Arístides, “Ticio Escobar: ‘Sí, es duro vivir en Paraguay, pero de aquí no me mueven’”, *E’a. Periódico de interpretación y análisis*, 2/11/2013.
Edición digital: [consultado: 02/11/2013]
<<http://ea.com.py/ticio-escobar-si-es-duro-vivir-en-paraguay-pero-de-aqui-no-me-mueven/>>
- RAMOS, Julio, “Testimonio y delirio: *El infarto del alma* de Diamela Eltit y Paz Errázuriz”, *Subjetivaciones. Ensayos de cultura literaria y visual*, Caracas: Monte Ávila, 2011, pp. 153-169.
- SCHULZE, Valentina, “Alteridad periférica, heterotopía y performance en la producción neovanguardista de Diamela Eltit”, *Primera Bienal Internacional de Performance Deformes*, Santiago, 2006.
Edición digital: [consultado: 30/10/2013]
<http://www.visualartchile.cl/espanol/invitados/19_schulze_2.html>

LA PASIVA REFLEJA Y LAS ORACIONES IMPERSONALES CON “SE” PARA ESTUDIANTES DE ELE FRANCÓFONOS¹

María de Lourdes Gay²
UNIVERSIDAD DE MONTREAL


Resumen: Este artículo aborda el tema de la pasiva refleja y de las oraciones impersonales con “SE”, aspecto relativamente complejo en la enseñanza y el aprendizaje del español como lengua extranjera (ELE). El objetivo de este trabajo es analizar cómo estas dos construcciones pueden ser enseñadas a los estudiantes francófonos de ELE, por lo que se realiza un análisis del fenómeno gramatical y se presenta una propuesta didáctica para los profesores.

Palabras clave: pasiva refleja, impersonal con “SE”, ficha lingüística, ELE.

Abstract: This article explores the passive and impersonal SE structures in the Spanish language, relatively complex subject for teaching and learning Spanish as a Foreign Language (SFL). The main object of this paper lies on inspects how these two constructions can be taught to French students of Spanish second language. Therefore, this article provides an analysis of this grammatical phenomenon and presents a pedagogical proposal for teachers.

Key words: Spanish passive, impersonal SE, linguistic scheme, Spanish Foreign Language.

0. INTRODUCCIÓN


La enseñanza del español como lengua extranjera (ELE), como la de cualquier otra lengua segunda, implica el desarrollo de una serie de subcompetencias comunicativas, entre las cuales, según el CONSEJO DE EUROPA [2002: 13], se encuentran la lingüística, la sociocultural y la pragmática. Cada una de estas subcompetencias juega un papel importante en el desarrollo de conocimientos, destrezas y habilidades en el aprendiente, por lo que se considera que ninguna de ellas se encuentra en un nivel superior, o privilegiado, en relación a cualquiera de las otras dos.

Más allá de las controversias que pudiera generar la enseñanza de la gramática en la clase de ELE, como mencionó MARTÍN [2008: 30], esta siempre ha estado presente y no podemos negar su importancia en el proceso de aprendizaje de lenguas segundas/extranjeras, puesta en

¹ Este artículo está basado en el segundo campo de investigación de los estudios doctorales de la autora.

² María de Lourdes Gay es doctoranda en el programa de Estudios Hispánicos, con especialidad en ELE, de la Universidad de Montreal. Actualmente es encargada de cursos en el Departamento de Literatura y de Lenguas Modernas, así como en el Centro de Lenguas en la misma Universidad. Es presidenta de la Asociación de profesores de español de Quebec. Examinadora DELE y tutora del AVE en el Centro Virtual Cervantes. Sus áreas de investigación son la conversación del español como lengua segunda y extranjera y la didáctica de ELE. Es también autora de dos manuales de formación para profesores: *La motivación en el aprendizaje* y *Técnicas y medios didácticos*. Es coautora del *Cours pratique de phonologie et phonétique de l'espagnol* (de próxima publicación).

evidencia en mayor o menor medida según el método de enseñanza por el que se opte. Actualmente, con la propagación de métodos centrados en lo comunicativo, parece indispensable reflexionar sobre el papel que juega la gramática en la enseñanza, así como la forma de presentarla en la clase de ELE, con el fin de proponer algunos elementos alternativos y de ayuda para los profesores y para los mismos estudiantes [ALBA DE LA FUENTE & GAY 2013].

En el presente trabajo nos centraremos en el fenómeno gramatical relacionado con la pasiva refleja y las oraciones impersonales con “se”. Dos aspectos que se presentan como una de las dificultades en la adquisición de ELE para los estudiantes francófonos [CARABELA 2002: 41] y que resultan ser de cierta complejidad didáctica para los profesores.

Para llevar a cabo nuestro propósito, seguiremos el esquema de “fichas lingüísticas” propuesto por ALBA DE LA FUENTE & GAY [2013]. Dicho esquema consta de las siguientes partes: 1) la *presentación* del fenómeno, en cuya descripción se presenta brevemente el tema gramatical que se abordará; 2) las *explicaciones* sobre el mismo, desde el punto de vista de la teoría lingüística y las gramáticas; 3) las *aportaciones* realizadas al fenómeno gramatical en cuestión, desde los estudios de adquisición y de enseñanza en ELE; 4) la *explicación* o abordaje del fenómeno en los manuales de ELE; y 5) la *presentación* de una propuesta didáctica a través de una nueva manera de explicar el fenómeno a los aprendientes de ELE, en este caso francófonos.

1. EL PAPEL DE LA GRAMÁTICA EN LA CLASE DE ELE

Hablar y cuestionarse sobre el papel que juega la gramática en la clase de ELE no es algo nuevo. A lo largo de la historia de la enseñanza de lenguas podemos ver cómo a través de los distintos métodos (por ejemplo el de gramática-traducción, el directo, el audiolingual, el oral o el comunicativo, entre otros) se ha favorecido o no el desarrollo explícito o implícito de este componente lingüístico. Siguiendo a DÍAZ &

HERNÁNDEZ [2009: 92] diremos que gramática y comunicación son dos términos indisolubles, y que se encuentran íntimamente vinculados a los aspectos pragmáticos y socioculturales, razón por la cual nos resulta paradójico encontrar métodos orientados a lo oral y a lo comunicativo (el directo, el audiolingual, el oral, el comunicativo) que minimizan o eliminan, según el caso, la enseñanza de los aspectos gramaticales, pero que a su vez consideran indispensable que el estudiante aprenda a comunicarse en la lengua meta, más aún, considerando como señala MARTÍN [2008: 37], que para que un estudiante pueda comunicarse en la lengua meta debe ser capaz de comprender y producir mensajes orales y escritos además de interactuar con los hablantes nativos. No obstante, también es cierto que el interés y las necesidades de cada alumno pueden provocar que se dé mayor o menor importancia a alguna de las subcompetencias, presentadas anteriormente, en los cursos de ELE.

Por otro lado, es importante destacar que actualmente se observa poca presencia de la gramática, tanto en los programas de formación de profesores de español como en los materiales didácticos o manuales de ELE. En estos últimos, la mayoría de las veces la gramática se ha reducido a simples cuadros o tablas anexadas como apéndices. En cuanto a la formación de profesores, como ya señaló MARTÍN [2008: 31-32], sigue estando muy presente la contraposición entre enfoque formal/enfoque comunicativo, cuando en realidad los profesores deberían contar con los conocimientos, habilidades y destrezas necesarias para hacer uso de los recursos gramaticales desde un entorno comunicativo en el que se procese el recurso gramatical. Dicho lo anterior, creemos que para desarrollar la competencia lingüística en los estudiantes de ELE es necesario facilitar a los profesores las herramientas necesarias para que puedan procesar los aspectos lingüísticos asociados a los contenidos pragmáticos y socioculturales, y logren así establecer una relación evidente, y de justo equilibrio, entre las subcompetencias; es decir, en donde la gramática no esté por encima de las funciones comunicativas, pero que tampoco esté supeditada a las mismas.

2. EL “SE” Y LA IMPERSONALIDAD EN ESPAÑOL: FICHA LINGÜÍSTICA

Según lo que acabamos de ver, y en vista de la presencia difuminada que tiene la gramática en los métodos de enseñanza de ELE empleados en la actualidad en Quebec (Canadá), una modalidad de recurso didáctico como la propuesta de la ficha lingüística [ALBA DE LA FUENTE & GAY 2013] resulta particularmente relevante. A continuación, presentaremos el tema de la pasiva refleja y de las oraciones con “se” a partir de los elementos que integran la ficha lingüística, es decir, la descripción del fenómeno, lo que dice la teoría lingüística y las gramáticas, cómo explican el fenómeno los manuales de ELE, y por último, la presentación de una propuesta didáctica para los aprendientes francófonos.

2.1 El fenómeno



REVISTA DE LA SOCIEDAD DE ESTUDIOS DE LENGUA Y LITERATURA

Como es sabido, dentro de los usos de “se” en la pasiva refleja y las oraciones impersonales encontramos que existen lenguas que tienen un uso muy expandido de la pasiva refleja, como el italiano (1a) o el español (1b):

- (1) a. Si vendono mele.
- b. Se venden manzanas.

Situación que se manifiesta diferente en otras lenguas en las que se privilegia el uso de la pasiva perifrástica (*ser* + participio), como en inglés (2a) o en francés (2b):

- (2) a. The thief has been caught.
- b. Le voleur a été pris.

La voz pasiva perifrástica, entendida según la RAE [2009: 3037] como la estructura intransitiva formada con *ser* + participio de verbo transitivo, tiene en español un uso si no exclusivo sí preferencial en los casos más prototípicos de pasiva, como los que se observan en el ámbito periodístico (3a) y el administrativo (3b) [MONTES 2002: 108]. Esto es debido a la preferencia de la voz activa (3c) [MONTES 2002: 108]:

- (3) a. La información fue filtrada por un agente de seguridad.
- b. Los acusados fueron bajados de un bus y junto con dos personas más fueron golpeados.
- c. Muchas cosas han sido pensadas por mí → He pensado muchas cosas.

Sin embargo, el poco uso de la pasiva perifrástica se ha visto compensado por el uso abundante de la pasiva refleja [ÁLVAREZ 2001: 22].

Por otro lado, hay lenguas como el francés en donde la forma pronominal con sentido pasivo, entendida como aquella que expresa una acción realizada por el sujeto en la cual no se puede o no se quiere identificar el complemento agente (4a) [DUBUC 2007: 115], puede reflejar una acción que se está realizando (4b.) más que un resultado definitivo (4c) [DUBUC 2007: 116]. Este tipo de construcción coincide en ciertos casos con el uso de la pasiva refleja del español (4d y 4e), pero no en todos ellos (4f).

- (4) a. Les pommes de terre se vendent cher.
- b. Ces jeans se vendent bien.
- c. Ces jeans sont bien vendus.
- d. Dans cette entreprise, les salaires se paient en début de mois.
- e. En esta empresa, los salarios se pagan a inicio de mes.
- f. Il se fait battre.

En los casos donde no hay similitud, se observa la construcción con alguno de los verbos semiauxiliares en francés *faire*, *laisser* y *voir*. Esta

es una forma pronominal pasiva muy característica del francés a la cual, generalmente, no se le presta atención en los primeros niveles de aprendizaje del español, lo que después puede ocasionar la fosilización del error [CARABELA 2002: 41]. Estos errores se presentan porque este tipo de construcciones en español tienen una estructura diferente, es decir en algunos casos como en el ejemplo (5a) en español se conserva la estructura pronominal, pero no la pasiva (5b); y en el ejemplo (5c) se conserva la estructura pasiva, pero no la pronominal (5d).

- (5) a. Elle se fait couper les cheveux.
- b. Ella se corta el pelo
- c. Roberto s'est fait écraser par un train.
- d. Roberto ha sido atropellado por un tren.

Por lo que respecta a las oraciones impersonales con “se”, se suele decir que son aquellas que no tienen sujeto.

- (6) Se nota que no has dormido bien.

De lo anterior, la impersonalidad con “se” del español se puede asociar, en francés, con la estructura que se forma con el pronombre “on”:

- (7) a. No se sabe lo que puede pasar.
- b. On ne sait pas ce qui peut arriver.

En este sentido, se compara la utilización del pronombre “on” con carácter pronominal indefinido, que expresa indeterminación de sujeto, y no el pronombre sujeto que puede reemplazar la primera persona del plural (“nous”).

2.2 ¿Qué dice la teoría lingüística? ¿Cómo lo explican las gramáticas?

La pasiva refleja. Para entender el término pasiva refleja es necesario partir de los conceptos de voz activa y voz pasiva, los cuales tienen que ver con la relación existente entre el sujeto, el verbo y el objeto. Según la RAE [2009: 3007], esta distinción radica en que la primera se vincula a las funciones de sujeto y agente, mientras que la segunda relaciona las de sujeto y paciente. Es decir, en la voz activa el sujeto gramatical coincide con el agente de la acción expresada por el sujeto, acción que se ejerce sobre un agente (8a), y en la pasiva el sujeto gramatical recibe o padece la acción del verbo, coincide con el agente (8b).

(8) a. La prensa publicó la noticia.

b. La noticia fue publicada por la prensa.

En español, la voz pasiva además de formarse con una construcción de tipo perifrástica (8b), también se puede formar con la forma pronominal “se” (Se publicó la noticia). Este tipo de oración es llamada por diferentes gramáticos pasiva refleja, pasiva con “se”, pasiva impersonal, y otros similares.

Según la RAE [2009: 3041], podemos observar que la pasiva refleja se forma con verbos transitivos, pero no contienen participios, sino el morfema pronominal “se”, es decir, se + verbo en tercera persona (singular o plural) + sujeto (singular o plural):

(9) Se recibieron los informes y se archivaron.

Dentro de sus características observamos que:

i) Tiene un sujeto gramatical con el que concuerda el verbo:

(10) Se descubren dos vacunas contra el sida.

ii) La oración responde al mismo esquema sintáctico que el de las pasivas normales con *ser*:

(11) Se vendieron diez pisos / Fueron vendidos diez pisos.

iii) No aparece con complementos que requieren la preposición *a*:

(12) *Se localizaron a los niños perdidos.

En cuanto a la estructura de “se” en oraciones impersonales esta se conforma de la siguiente manera: se + verbo en tercera persona singular + complemento.

Los verbos pueden ser transitivos, intransitivos y copulativos y mantienen las siguientes características [RAE 2009: 3081]:

i) Se trata de “acciones” que requieren siempre un agente humano, genérico, indeterminado o colectivo:

(13) No se sabe si hay vida en otras galaxias.

ii) No posee sujeto gramatical y el verbo siempre tiene que estar en tercera persona del singular:

(14) Se estudia mucho en los niveles superiores.

Según la RAE [1999: 1674], generalmente el sujeto aparece pospuesto en la pasiva refleja. Cuando aparece antepuesto es porque es el elemento acentuado en la oración:

- Por darle un valor contrastivo:

(15) Los libros se vendieron y no las revistas

- Porque es el tema (el elemento de lo “ya conocido” que se relaciona con un contexto previo), es decir que ha sido mencionado con anterioridad:

(16) Pusieron a la venta unos pisos sin construir en la carretera de Madrid a muy bajo precio; **los pisos** se vendieron muy rápidamente, y luego los promotores se escaparon sin construirlos...

- Por ser información nueva, es decir que esta información no se había comentado con anterioridad y se quiere focalizar.

(17) Elena Poniatowska ganó el Premio Cervantes 2013, es la cuarta mujer galardonada con este premio desde su creación en 1975. **La noticia** se publicó en todos los noticieros.

La impersonal. Las impersonales con “se”, también llamadas oraciones impersonales reflejas, carecen de sujeto paciente concordado. A diferencia de las pasivas reflejas se construyen con la forma pronominal “se” y un verbo que puede ser o no transitivo [RAE 2009: 3081]:

- (18) a. No se trató muy bien a los invitados ese día. (transitivo)
b. Se duerme mal cuando hace mucho calor. (intransitivo)

Dentro de las oraciones impersonales y las pasivas reflejas hay ciertos casos que se deben considerar de manera aislada o puntual:

1). La RAE [1999: 1976-1977] señala ciertos casos esporádicos como:

- (19) a. Se venden casas (pasiva refleja) / Se vende casa (impersonal).
b. Se hablan varios idiomas (pasiva refleja) / Se habla varios idiomas (impersonal).

2) La confusión entre las oraciones pasivas reflejas e impersonales es el sujeto, y solo puede darse con verbos transitivos, pues son los únicos que pueden generar ambos tipos de oraciones:

- (20) a. Se buscan casas con jardín (pasiva refleja).
b. Se busca a los culpables (impersonal).

Las pasivas reflejas y las impersonales coinciden en que ambas estructuras suelen ocultar un argumento, sin embargo, como se menciona en la RAE [2009: 3093], aunque las pasivas reflejas y las impersonales con “se” se puedan construir con los mismos verbos, esto solo se da siempre cuando los transitivos admiten usos intransitivos (20a y 20b).

2.3 ¿Qué dicen los trabajos de adquisición y de didáctica de lenguas?

REVISTA DE LA SOCIEDAD DE ESTUDIOS DE LENGUA Y LITERATURA
En estudios recientes de adquisición del español como L2 [CARABELA 2002, TREMBLAY 2005] encontramos varias líneas directrices sobre la adquisición y el aprendizaje de la pasiva refleja y la impersonal. Según TREMBLAY [2005: 1], muchos estudiantes de L2 llegan a adquirir con limitaciones las estructuras gramaticales que no están presentes en su L1 o que no sobresalen o destacan en el *input* que reciben de la L2, tal es el caso de las impersonales y pasivas con “se”. En estas estructuras se manifiesta cierta interferencia de la lengua materna en estudiantes francófonos, ya que tienden a dar preferencia al uso de la pasiva perifrástica en lugar de la pasiva refleja [CARABELA 2002: 40].

(21) Ha sido descubierta una nueva vacuna / Se descubrió una nueva vacuna.

Por otro lado, en las oraciones impersonales los estudiantes francófonos tienden a concordar los verbos de las oraciones construidas con CD animado o tienden a omitir la preposición *a* [CARABELA 2002: 41]:

(22) a.*Se recibieron a los embajadores.

b.*Se persigue los terroristas.

Considerando algunos trabajos de didáctica [ÁLVAREZ 2001, CASTAÑEDA & MELGUIZO 2006 y ÁLVAREZ RAMOS 2007] podemos precisar que las construcciones impersonales son uno de los aspectos gramaticales que presentan mayor dificultad en el proceso de enseñanza-aprendizaje del español como lengua extranjera. Su dominio causa dificultades aun en niveles avanzados, debido a la complejidad que presentan y a la poca atención que reciben en los materiales de español para extranjeros [ÁLVAREZ RAMOS 2007: 1].

ÁLVAREZ [2001: 30] recomienda hacer énfasis en el reconocimiento del CD animado para diferenciar la refleja de la impersonal y ejercitar las diferencias de conjugación entre estas dos construcciones:

3ª persona singular

3ª persona plural o singular

En general, todos los trabajos de didáctica anteriormente citados proponen ejercicios para que el alumno reflexione sobre el verbo y la relación que este guarda con el sujeto, por ejemplo:

(23) a. En 1977 _____ (celebrar) las primeras elecciones.

b. En 1981 _____ (crear) el primer ordenador.

c. _____ (trabajar) mucho aquí.

d. Estas plantas no _____ (comer).

e. No _____ (decir) eso.

Por último, en el trabajo de CASTAÑEDA & MELGUIZO [2006] se propone abordar desde el punto de vista pedagógico la posibilidad de poder

ejemplificar el mayor número de construcciones o valores de “se” con un solo verbo (*dormir*), para evitar la confusión no solo entre la refleja y la impersonal, sino con todos los otros valores que esta partícula pueda tener.

2.4 ¿Cómo explican el fenómeno los manuales de ELE?

Para DE COS [1999: 204], en la mayoría de los manuales de ELE se ha pasado por alto la explicación, o cuando menos la reflexión, sobre la pasiva refleja y las impersonales. Por nuestra parte, hemos podido constatar que en aquellos manuales donde se mencionan estas estructuras el tema es abordado de manera muy diferente. Por ejemplo, el grado de enseñanza puede variar entre los niveles de estudio, B1 (en *Aula Internacional 3* y *Gente 2*), B2 (en *Nuevo Avance 4* y *5*) y C1 (en *Método y Sueña 4*), lo que implica diferencias de contenidos y explicaciones.

El CONSEJO DE EUROPA [2002: 110] no establece los niveles en que deben ser explicadas las pasivas reflejas y las oraciones impersonales. Se limita a señalar, dentro de la competencia lingüística, algunos parámetros y categorías que se han utilizado en la descripción gramatical, en este sentido menciona que la descripción de la organización gramatical supone la especificación de categorías como la voz activa y la voz pasiva.

Por su lado, el INSTITUTO CERVANTES [2006] recomienda, dentro de los valores de “se”, el estudio de estas estructuras en los niveles B1, C1 y C2: en el nivel B1 una breve introducción al estudio de la forma “se” en impersonales y pasivas reflejas, sin realmente profundizar en ellas; en el nivel C1 el estudio de su construcción y de las restricciones de estas formas; y en el nivel C2 con cláusulas reducidas y las restricciones en el tipo de verbo y en el tiempo verbal.

En algunos manuales las explicaciones parecen pertinentes y se incluyen muchos ejercicios (*Gente 2*, *Método*), aunque cabe mencionar que en el manual *Método* los ejercicios no están contextualizados y se

presentan muy esquemáticos. En cambio, en otros manuales existe la explicación y la ejercitación contextualizada, pero la explicación es mínima, o los temas se encuentran segmentados (*Nuevo avance 4 y 5, Aula Internacional 3*). Por último, hay manuales en los que se aprecian explicaciones no graduadas o con ciertas incorrecciones en los ejemplos, como en *Sueña 4*, en el cual nos detendremos para analizarlo con mayor detalle, donde para explicar la construcción pasiva y la impersonal se inicia ejemplificando las construcciones pasivas con *ser* y con *estar* [BLANCO *et alii* 2001:160], haciendo énfasis en la acción y el resultado. Posteriormente, se trabaja sobre el uso de las construcciones pasivas, a través de un ejercicio donde el estudiante clasifica los enunciados según expresen “acciones momentáneas” o impliquen “culminación”. Después de tres ejercicios en donde se identifican errores de la construcción pasiva con *ser* y *estar*, se presenta la explicación de la construcción impersonal con “se”, lo cual resulta confuso, ya que en la misma página se menciona que “en las construcciones con ‘se’ no hay sujeto, por lo que el verbo aparece siempre en singular”, pero el ejemplo es: “se necesitaban testigos” [BLANCO *et alii* 2001: 162]. Asimismo, más adelante se habla de las impersonales y se ponen dentro del mismo cuadro los ejemplos de la pasiva refleja y de las impersonales, sin hacer clara distinción entre ellas: “se encontró el arma en el coche, se cree que hay más implicados, se necesitaban testigos, se detuvo al ladrón, se vive bien aquí, a todo el mundo le gusta divertirse” [BLANCO *et alii* 2001: 162]. A continuación, se menciona que la impersonalidad puede reflejarse con la tercera persona del plural: Me han despedido (mi jefe). A este respecto consideramos que, con las aclaraciones previas y los ejercicios seleccionados, esta explicación puede causar ciertas confusiones a la hora de comprender las diferencias y los usos entre la pasiva refleja y la oración impersonal con “se”. Para terminar, este manual presenta 16 ejercicios para practicar las pasivas perifrásticas en el lenguaje periodístico, lo cual muestra un desequilibrio entre la práctica de los ejercicios precedentes sobre la pasiva refleja, teniendo en cuenta los usos que les darán los aprendientes a estas estructuras gramaticales.

2.5 ¿Podemos encontrar una mejor manera de explicar el fenómeno a los aprendientes?

Como punto de partida proponemos la explicación de estas oraciones en el nivel C1, siguiendo lo propuesto por el INSTITUTO CERVANTES [2006]. Por otro lado, considerando que la dificultad en el aprendizaje de estas estructuras está en comprender la restricción de uso de cada forma, sugerimos realizar una explicación y ejercitación de las mismas a través de la combinación de métodos explicativos, deductivos e inductivos de manera integral, en donde el alumno aprenda a identificar cuándo usar una u otra construcción, e integrando los mecanismos de uso que no son equivalentes a los de su lengua materna. A continuación, presentamos con detalle la estructura didáctica que proponemos:

REVISTA DE LA SOCIEDAD DE ESTUDIOS DE LENGUA Y LITERATURA

1. Iniciar con la pasiva refleja, para lo cual es necesario explicar o recordar la construcción de las diferentes voces en español (activa, pasiva y refleja, respectivamente):

| | | | |
|------|-----------------------------|---|------------------------------|
| (24) | a. Colón Sujeto/agente | descubrió Verbo (activa) | América. CD/paciente |
| | b. América Sujeto | fue descubierta Verbo (pasivo) ser + participio | por Colón. CD/complemento |
| | c. Se Comp. oracional | descubrió Verbo (activa) | América. Sujeto |

2. Señalar el poco uso de la pasiva perifrástica y el extenso uso de la pasiva refleja. A través de la comparación de una muestra de un texto oral (video)³ y un texto escrito (periódico)⁴.

³ Un ejemplo de video puede ser: <<http://www.rtve.es/alacarta/videos/telediario/tras-caso-neymar-piden-investigar-fichaje-villa/2456540/>>.

3. Señalar que en las pasivas se puede omitir (o no mencionar) el agente, cuando el interés por el mismo desaparece, dándole un rasgo característico de impersonalidad semántica:

- Por desconocimiento de parte del emisor:

(25) Hace 790.000 años se descubrió el fuego.

- Por omisión voluntaria:

(26) Se firmará el tratado de paz.

- Por su indeterminación, es decir un agente de naturaleza genérica o imprecisa:



REVISTA DE LA SOCIEDAD DE ESTUDIOS DE LENGUA Y LITERATURA
(27) Se traspasa mucho en España.

4. A través de un ejercicio deductivo, los estudiantes deberán darse cuenta de que el verbo de las reflexas siempre concuerda con el sujeto, que siempre está en tercera persona. Esta actividad permitirá que identifiquen la diferencia clave entre la pasiva refleja y la impersonal, y que es el hecho de que la pasiva refleja tiene sujeto:

(28) a. Se han encontrado nuevos indicios.

b. Se firmará el tratado de paz.

c. Se descubren dos vacunas contra el sida.

5. Después de lo anterior, creemos pertinente presentar el contraste entre el español y el francés en cuanto a la posición del sujeto en

⁴ <<http://www.elsiglodedurango.com.mx/noticia/499795.se-registra-sismo-de-57-grados-al-norte-de-chile.html>>.

este tipo de construcciones, para que los alumnos deduzcan que en francés, dentro de las pasivas reflejas, el sujeto solo puede aparecer en posición previa al verbo (29b), no así en español donde por lo general el sujeto está pospuesto (29a).

- (29) a. Se vendieron los libros.
- b. Les livres se sont vendus.
- c. *Se sont vendus les livres.

Cuando aparece antes es porque es el elemento acentuado en la oración: para darle un valor contrastivo (30a), porque se quiere focalizar un elemento ya conocido (30b), o una información nueva (30c).

- (30) a. Los pisos se vendieron y no las casas.
- b. Abrieron un mercado de verduras en el centro de la ciudad cercano al metro, **las verduras** se importan de Marruecos.
- c. Iker Casillas está considerado como el mejor portero del mundo en el último lustro por la FIFA. **Su convocatoria** se considera indudable para el partido de la Liga de Campeones en Noruega.

6. A través de las siguientes frases se puede realizar un ejercicio inductivo, para variar los procesos cognitivos del estudiante, e introducir la impersonal con “se” y diferenciarla así de la refleja. En esta actividad se puede enfatizar que el sujeto de la refleja siempre es inanimado y que los verbos con CD introducido por *a* no pueden formar oraciones pasivas reflejas:

-Frases para introducir y diferenciarlas, sujeto inanimado de pasivas reflejas:

- (31) a. Se vendieron los libros.
- b. Se descubren dos vacunas nuevas.
- c. Se llevará corta la falda este año.

-Oraciones impersonales con complemento animado, observando la 3ª persona del singular siempre:

(32) a. Se recibió a los embajadores.

b. Se auxilió a los heridos.
Componente Verbo (activo) Complemento
oracional 3ª p. sg.

7. En tríos o parejas se pide a los estudiantes que escriban un breve texto publicitario en el que utilicen estructuras impersonales con “se”, pueden apoyarse en búsquedas de textos, audios o escritos, en Internet para seleccionar su tema. Para la construcción de las oraciones impersonales deben considerar:

-Verbos transitivos (con un OD animado):

REVISTA DE LA SOCIEDAD DE ESTUDIOS DE LENGUA Y LITERATURA

(33) Se avisó a los bomberos.

-Verbos intransitivos (sin OD):

(34) Se trabaja mucho en esta casa.

-Verbos copulativos (*ser, estar*) o semicopulativos (*llegar, resultar, seguir, volverse, ponerse, permanecer, quedarse*, entre otros):

(35) a. Se está sano cuando se sabe comer.

b. Se es feliz siempre que uno quiere.

c. A veces se llega cansado a casa.

8. En este punto se sugiere realizar un contraste entre el español y el francés sobre las diferentes construcciones de las impersonales con “se”:

- (36) a. Se llamó a los bomberos.
b. Les pompiers ont été appelés.
c. Se prohíbe fumar.
d. Interdit de fumer

9. Es importante señalar que el “se” impersonal puede ser equivalente al pronombre “on” en francés:

- (37) a. Se ama a los hijos incondicionalmente.
b. On aime les enfants inconditionnellement.

Pero les pediríamos que recordaran que “se” no es sujeto a diferencia de “on”, una manera de comprobarlo es observando que en español la negación no se escribe delante del sujeto:

REVISTA DE LA SOCIEDAD DE ESTUDIOS DE LENGUA Y LITERATURA

- (38) a. On ne vit pas bien ici.
b. No se vive bien aquí.
c. *Se no vive bien aquí.

10 Otro ejercicio es analizar las siguientes frases, en donde hay un sujeto cero o inexistente. Después se puede solicitar que escriban un pequeño texto (mensaje) a uno de los compañeros de clase utilizando algunas frases con estas características:

-La generalización concierne (o puede ser aplicada) a todo el mundo:

(39) No se sabe si hay vida en la galaxia Beta.

-No se conoce necesariamente la identidad (puede ser un grupo indefinido):

(40) Se cree que los rehenes han sido ejecutados.

-No se quiere decir directamente:

(41) Aquí se llega a las 9 de la noche.

En caso de confusión entre la pasiva y la impersonal, se pueden dar las indicaciones siguientes:

-Si el elemento nominal sobre el que recae la acción expresa una cosa, debe emplearse la pasiva refleja (plural o singular):

(42) Se hacen fotocopias.

-Si el elemento nominal expresa una persona y no va precedido de la preposición *a*, se emplea también la pasiva refleja:

(43) Se buscan actores para la película.

REVISTA DE LA SOCIEDAD DE ESTUDIOS DE LENGUA Y LITERATURA

-Si el elemento nominal expresa una persona y va precedido de la preposición *a*, se emplea la construcción impersonal (singular):

(44) Entre los gitanos se respeta mucho a los ancianos.

11 Finalmente, como actividad para consolidar la comprensión del tema, proponemos pedir a los alumnos que realicen una búsqueda de materiales auténticos en Internet, texto escrito (artículo) o texto audio (video), de algún tema de su interés. Una vez que los hayan seleccionado deberán leerlos o escucharlos y después elaborar un informe de lo que se dice en ellos, utilizando las construcciones estudiadas con “se”.

3. CONCLUSIONES

A través de esta propuesta presentada pretendemos que el profesor de ELE cuente con una herramienta que le permita un abordaje y una explicación de este fenómeno gramatical de manera más explícita e integral, independientemente del método o acercamiento a la enseñanza que tenga. De este modo, puede presentarla en clase mediante la combinación de métodos deductivos e inductivos, de la interacción con los demás elementos de la subcompetencia lingüística (léxico y fonología), las subcompetencias sociolingüística y pragmática y la interacción. Todo lo anterior siempre con el apoyo didáctico que ofrecen los materiales auténticos (vídeos, textos y audios) que permitan contextualizar el aprendizaje de la lengua.

Para terminar, creemos que esta propuesta además de ser un elemento formativo para el profesor y un recurso didáctico para ser utilizado en clase, puede ser también un recurso para el estudiante francófono que busque y necesite explicaciones gramaticales. El análisis contrastivo que se presenta puede ayudarle a poner en marcha un proceso de interiorización del sistema lingüístico de la lengua española tomando en cuenta su propia lengua materna.

BIBLIOGRAFÍA

- ALBA DE LA FUENTE, Anahí & GAY, María de Lourdes, “La ficha lingüística: un recurso pedagógico en la clase de ELE”, comunicación presentada en las *III Jornadas de ELE: 3 y 4 de mayo de 2013*, Montreal, Université de Montréal.
- ÁLVAREZ, Araceli, “Hacia una gramática pedagógica para el profesor. Usos de SE”, *Memorias del Segundo Simposio Nacional: La enseñanza de la lengua y la cultura a extranjeros*, México, CEPE-UNAM, 2001, pp. 21-33.
- ÁLVAREZ RAMOS, Damaris. “Construcciones impersonales en español. Propuesta didáctica”, *RedELE*: 2007.
- Edición digital: [revisado: 07/04/14]
<<https://www.mecd.gob.es/redele/Biblioteca-Virtual/2007.html>>
- BLANCO, Ana *et alii*, *Sueña 4*, Madrid: Anaya, 2001.
- CASTAÑEDA, Alejandro & MELGUZO, Elisabeth, “Gramática Cognitiva para la presentación de los usos del SE en clase de ELE”, *Mosaico*, 18 (2006), pp. 13-20.
- CONSEJO DE EUROPA, *Marco común europeo de referencia para las lenguas: aprendizaje, enseñanza, evaluación*, Madrid: Anaya/ Instituto Cervantes, 2002.
- CORPAS, Jaime *et alii*, *Aula internacional 2 y 3*, Barcelona: Difusión, 2006.
- DE COS, Javier, “El tratamiento de la pasiva refleja en los Manuales de español como lengua extranjera”, *ASELE: Actas X*, Madrid, Centro virtual Cervantes, (1999), pp. 203-226.
- DÍAZ, Lourdes & HERNÁNDEZ, María, “Gramática y comunicación en la clase de español como lengua extranjera”, *MarcoELE*, 8 (2009), pp. 89-105.
- DUBUC, Robert, *Une grammaire pour écrire : essai de grammaire stylistique*, Quebec, Linguatex, 1996.
- INSTITUTO CERVANTES, *Plan curricular del Instituto Cervantes: Niveles de referencia para el español*, Madrid: Instituto Cervantes/ Biblioteca Nueva, 2006.
- MARTÍN, Miguel, “El papel de la gramática en la enseñanza-aprendizaje de ELE”, *Revista electrónica de estudios hispánicos*, 3 (2008), pp. 29-41.
- MARTÍN, Ernesto & SAENS, Neus, *Gente 2*, Barcelona: Difusión, 2004.
- MONTES, José, “La actual crisis de la voz pasiva en español”, *Boletín de filología*, 39, 1 (2002), pp. 101-121.
- MORENO, Concha *et alii*, *Nuevo Avance 4 y 5*, Madrid: SGEL, 2011.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Gramática descriptiva de la lengua española*, I. BOSQUE & V. DEMONTE [dirr.], Madrid: Espasa, 1999.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Nueva gramática de la lengua española*, Madrid: Espasa, 2009.
- TREMBLAY, Annie, “The L2 Acquisition of Spanish Passive and Impersonal Se by French- and English-Speaking”, *Proceedings of the 7th Generative Approaches to Second Language Acquisition Conference*, L. DEKYDTSPOTTER *et alii* [edd.], Somerville: 2004, pp. 251-268.



REVISTA DE LA SOCIEDAD DE ESTUDIOS DE LENGUA Y LITERATURA

DICOTOMÍAS ENTRE LA LITERATURA BIOGRÁFICA Y EL *BIOPIC*: ESTUDIO DE UN CASO DE LA HISTORIA DE LA MÚSICA.

Virginia Sánchez Rodríguez¹

Resumen: El nacimiento del cine supuso nuevas posibilidades artísticas gracias a la unión de manifestaciones tan diversas como la literatura, la escenografía o la música. Pero, más allá de otras cuestiones, la relación entre el cine y la literatura siempre ha sido estrecha, como lo demuestran las numerosas adaptaciones cinematográficas de obras literarias. En ese sentido un caso específico tiene que ver con el género biográfico, que en tantas ocasiones ha sido empleado como base para el desarrollo de las películas biográficas o *biopic*. A este respecto, en este artículo proponemos un acercamiento a la vida y al legado del compositor Johann Sebastian Bach a través de la película *Crónica de Anna Magdalena Bach* [STRAUB & HUILLET 1968], un *film* basado en una biografía novelada de dudosa autoría en el pasado. La intrínseca relación entre biografía impresa y filmada, las divergencias propias en los soportes físicos y la riqueza audiovisual del medio cinematográfico serán algunos de los aspectos que abordaremos a lo largo de las próximas páginas.

Palabras clave: literatura, cine, *biopic*, música, Johann Sebastian Bach.

Abstract: The birth of the cinema opened up new artistic possibilities thanks to the union of diverse arts as literature, staging and music, among other disciplines. But the relationship between cinema and literature has always been close, as evidenced by the numerous film adaptations of literary works. In that sense, a specific case involves the biographical genre, which so often has been used as the basis for the plot of *biopic*. In this sense, in this paper we propose an approach to the life and work of the Baroque composer Johann Sebastian Bach through *Chronicle of Anna Magdalena Bach* [STRAUB & HUILLET 1968], a movie based on a fictionalized biography of dubious authorship some decades ago. In this article we will focus on the connection between printed and filmed biography, the divergences between physical and audiovisual supports and the magnificence of film art.

Key words: literature, cinema, *biopic*, music, Johann Sebastian Bach.

0. INTRODUCCIÓN

Las manifestaciones literarias, pictóricas, arquitectónicas, escultóricas o musicales son elementos inseparables del hecho histórico debido a que las artes forman parte de la sociedad. Pero, junto con el interés hacia las obras de arte *per se*, también los creadores han sido tomados como objeto de estudio por parte de la historiografía a lo largo de los tiempos. A pesar del menosprecio hacia los artistas en determinados momentos históricos, considerados

¹ Virginia Sánchez Rodríguez es doctora en Musicología, licenciada en Historia del Arte y tiene un máster en Música Hispana por la Universidad de Salamanca, Máster en Formación de Profesorado por la Universidad Internacional Valenciana y el Título Profesional en Música por el Conservatorio Profesional de Música de Valladolid. Ha participado como ponente en congresos en España, Portugal y Austria y es autora de diversos artículos centrados en la relación entre música y medios audiovisuales. Recientemente ha recibido el Premio de Investigación 2013 a la Mejor Tesis Doctoral por la Fundación SGAE.

meros artesanos por ejercer un oficio esencialmente manual, en los siglos XX y XXI se suceden las investigaciones, los homenajes, las retrospectivas y las biografías, en diferentes formatos, sobre escritores, pintores, escultores o compositores, testimonios que descubren y recuerdan su vida y su legado. En ese sentido cabe señalar las aportaciones del género biográfico, no solo de forma escrita sino también audiovisual, como fruto de las transformaciones propias de la contemporaneidad.

A este respecto, en el presente artículo proponemos una reflexión sobre las innovaciones formales que los medios audiovisuales otorgan al método biográfico, centrándonos en sus aplicaciones en el ámbito de la musicología a partir de uno de los compositores más importantes del patrimonio musical: Johann Sebastian Bach (1685-1750). Además de incidir en el valor didáctico del cine para transmitir conceptos e ideas, esta contribución tratará de analizar la imagen de Bach ofrecida en la gran pantalla a partir de la adaptación de una biografía novelada, con la intención de recapacitar sobre el poder divulgativo de los medios audiovisuales en el ámbito científico y reflexionar acerca de la rigurosidad del cine como fuente de conocimiento de las artes.

1. LA LITERATURA ARTÍSTICA: EL MÉTODO BIOGRÁFICO Y SUS POSIBILIDADES AUDIOVISUALES

Toda investigación sobre el pasado o el presente, especialmente aquella dirigida a un contexto no exclusivamente divulgativo, debería verse sujeta al empleo de una o varias metodologías, independientemente de su formato físico. En el ámbito científico un método es un conjunto de relaciones intelectuales que permite sistematizar y valorar los conjuntos históricos, ordenándolos con vistas a una interpretación posterior. Pero en ese sentido debemos tener en cuenta que toda metodología es relativa, pues cada uno de los métodos existentes puede aportar aspectos válidos y específicos para el conocimiento; por tanto, lo

ideal sería compaginar diferentes técnicas, como la metodología formalista, positivista, iconográfica, sociológica o estructuralista, entre otras. Sin embargo, el método que ha gozado de más éxito a lo largo de la historia es el biográfico, probablemente debido al interés acerca de las vidas y las leyendas de los creadores, por encima de cuestiones propiamente técnicas o científicas.

El método biográfico es la metodología más antigua y, probablemente, la herramienta de conocimiento más empleada a lo largo de los tiempos. Se basa en el uso sistemático de documentación y otras fuentes que sirven para conocer y divulgar la vida y la obra, en este caso, de un artista, pero también para recrear la situación social, cultural y política de la época del individuo. Durante muchos siglos las biografías se habían visto rodeadas de desprestigio debido a que el método biográfico fue especialmente cultivado por muchos aficionados; no obstante, el género gozó de una revalorización a partir de los años veinte del siglo XX gracias a la labor de la Escuela de Sociología de Chicago.

Desde el punto de vista conceptual, una biografía debe entenderse desde una doble vertiente: por un lado, el protagonista representa su sociedad; por otro, ésta debe comprender el estudio de las relaciones del biografiado ante esos hechos sociales a los que se enfrenta en su vida cotidiana. En cualquier caso el punto de partida para realizar una biografía debe ser siempre una documentación amplia y rigurosa, basada en datos históricos, diarios y correspondencia, con el objetivo de recoger el modo de vida coetánea al personaje de la forma más exacta posible. Por tanto, en la narración biográfica de un personaje debemos considerar no solo su legado, sino también sus circunstancias personales y el contexto histórico en que desarrolló su existir.

Ahora bien, debemos tener en cuenta una característica: únicamente podemos considerar que se produce el reconocimiento individual de un artista cuando su legado comienza a desvincularse del sentir anónimo y colectivo, es decir, cuando esas obras no cuentan con una función vital o religiosa asumida por la población como propia. Por esa razón no

siempre hemos contado con biografías de artistas, como se observa en la Alta Edad Media, donde apenas existían documentos que abordaran el estudio de un artista o un objeto artístico concreto debido a que la mayor parte de las obras formaban parte indisoluble de la vida de la sociedad, sin posible reflexión ajena a la circunstancia histórica a la que se veía anexionada. Sin embargo a partir de la Baja Edad Media contamos con un número cada vez mayor de creadores concienciados con la relevancia de su arte y de relatos biográficos, incrementándose en gran medida en torno al Renacimiento². Debemos remontarnos al siglo XV para contar con las primeras noticias biográficas de artistas, siendo un antecedente del método biográfico los *Comentarii* de Lorenzo Ghiberti (1378-1455), donde recopila teorías antiguas, aborda la vida de pintores florentinos, romanos y sieneses y establece unas bases teóricas sobre el arte.

Posiblemente el ejemplo biográfico más conocido es la obra teórica de Giorgio Vasari (1511-1574)³. La doble condición de pintor y arquitecto ha quedado relegada debido a la relevancia del legado literario de Vasari, que escribe esta obra como propuesta del cardenal Farnesio con la intención de realizar un repertorio biográfico, a pesar de que existen varias ediciones y, por tanto, diferentes dedicatorias dependiendo del mecenas en cada una de ellas. Este volumen contó con gran éxito y difusión en Europa y puede considerarse la primera vez que, como tal, es aplicada una metodología a la historia del arte. Pero, a pesar de la relevante información contenida, tampoco podemos obviar las deficiencias⁴ que el método biográfico plantea en el ámbito científico, como ya se manifiesta en el volumen de Vasari, pues una verdadera historia, o historia del arte, o historia de la música, no se puede

² Los nuevos valores establecidos por los personajes renacentistas, inspirados en la Antigüedad, ponen su atención en los seres humanos, en su individualidad y en sus emociones. A partir de este momento prevalece el humanismo frente a la preocupación medieval por lo místico y lo divino donde Dios era el centro no solo del universo sino de la vida de los hombres. De este modo, el hombre recupera la valía de sí mismo, el ser humano va a ser consciente de su valor y su dignidad, y eso lo observamos en la proliferación de la representación del hombre a través del retrato y de los profusos estudios de anatomía.

³ VASARI [2002].

⁴ A pesar de sus aspectos ventajosos, el método biográfico ha planteado numerosas dificultades cronológicas a lo largo de los siglos, en la mayoría de los casos por desconocimiento, así como un abuso exacerbado de anécdotas, irrelevantes en algunas ocasiones, que no aparecen encaminadas a otorgar una imagen rigurosa ni objetiva del biografiado.

presentar como una sucesión de vidas de artistas.

Debido a que se trata del método más antiguo, y el más cultivado, contamos con un gran número de practicantes a lo largo de los siglos, estudiosos que consideraron que la historia del arte debía ser escrita a partir de la historia de sus pintores, escultores y arquitectos, aquellos “más excelentes”, en palabras de Vasari. Lo cierto es que, con el paso de los tiempos, la metodología ha ido sufriendo las modificaciones propias de la época. Es decir, el método biográfico del siglo XVI no puede ser idéntico a aquel que se desarrolla en el siglo XVIII, momento en que se llegó a la superación del método biográfico gracias a la labor de Winckelmann (1717-1768), y menos aún del que se puede llevar a cabo durante el tecnológico siglo XXI. En palabras de Wassily Kandinsky: “Toda obra es hija de su tiempo, muchas veces es madre de nuestros sentimientos. De la misma forma, cada período de la cultura produce un arte propio que no puede repetirse”⁵. Por tanto, junto con la existencia de innovaciones sociales y técnicas que han permitido la conservación de documentación –registros civiles, archivos y centros de documentación, etc. – también existen nuevos soportes que significan maneras novedosas de plantear las biografías. Y es en torno a esta cuestión donde podemos hablar del método biográfico audiovisual, especialmente en relación con el cine.

Aunque la idea de capturar el movimiento por medios mecánicos es aún más remota, se considera que el cine nace con un afán documental con la proyección de la salida de los trabajadores de la fábrica Lumière en Lyon por parte de los hermanos Auguste y Louis en 1895⁶. También en una fecha temprana, en 1896, se puso énfasis en el carácter ilusionista del cine, que podía recrear o falsear la realidad a través del trabajo de Georges Méliès, que rodó el primer gran *film*, *L’Affaire Dreyfus*⁷, o sus

⁵ KANDISKY [1996: 21].

⁶ En realidad en la década de los años 90 del siglo XIX en diferentes países se desarrollaron intentos de representar imágenes en movimiento y, en cada uno de esos focos, de esas diferentes nacionalidades, se va a pretender establecer la primera fecha de nacimiento del cine. Por su parte, en Alemania los hermanos Skladanowsky, Max y Emil, también proyectaron imágenes en movimiento en noviembre de 1895.

⁷ MÉLIÈS [1899].

ingeniosas fantasías como *Viaje a la luna*⁸. Pero, junto con la mimética representación de la realidad y al afán fantástico, los medios audiovisuales también han mostrado interés por recrear biografías de personajes ilustres. Nace así el *biopic* o la película biográfica.

Personalidades de diferentes ámbitos y nacionalidades han sido recordados a través del celuloide, siendo uno de los pioneros David Wark Griffith con su película *Abraham Lincoln*⁹, que ha sido uno de los presidentes más homenajeados, tal como queda demostrado a partir de los títulos *Young Mr. Lincoln (El joven Lincoln)*¹⁰, de John Ford, o *Abe Lincoln in Illinois (Lincoln en Illinois)*¹¹, film dirigido por John Cromwell. Otro punto relevante tiene que ver con las biografías de figuras históricas europeas, como es el caso de Juana de Arco, una mujer paradigmática para la historia de Francia que fue llevada al cine en *La pasión de Juana de Arco*¹², protagonizada por Maria Falconetti, y en *Juana de Arco*¹³, donde la heroína es interpretada por Ingrid Bergman. En el caso de los artistas, en los años treinta localizamos un *biopic* sobre un pintor, *Rembrandt*¹⁴, así como películas biográficas basadas en otros intelectuales como Émile Zola en *The life of Emile Zola*¹⁵ o Thomas Alva Edison que, por su parte, fue biografiado en la película *Edison, the man*. Esta es tan solo una pequeña enumeración de películas que ratifican el temprano interés suscitado en los medios audiovisuales por conocer y popularizar la vida de hombres y mujeres que representan con sus hazañas la historia universal y la naturaleza de la condición humana.

Ahora bien, en relación con las biografías impresas, el cine presenta ventajas e inconvenientes que no impiden, por otra parte, el acercamiento de los espectadores a los personajes seleccionados. El poder masivo de los medios audiovisuales no genera dudas acerca de la divulgación del biografiado que, por otra parte, aparece representado

⁸ MÉLIÈS [1902].

⁹ GRIFFITH [1930].

¹⁰ FORD [1939].

¹¹ CROMWELL [1940].

¹² DREYES [1928].

¹³ FLEMING [1948].

¹⁴ KORDA [1936].

¹⁵ DIETERLE [1937].

según la documentación seleccionada para su consulta y de acuerdo con la visión subjetiva que el cineasta ha desarrollado sobre el protagonista, relegando a un segundo plano la imaginación del espectador. Eso sí, la subjetividad no es un aspecto exclusivo del cine, pues una película, un objeto filmado, es un ente que puede presentar tintes subjetivos de la misma forma que las biografías impresas debido a que ambos tienen que ver con la creación humana, que es infinita y personal.

De acuerdo con nuestro objeto de estudio, debido a la visibilidad de los medios audiovisuales para biografiar personajes ilustres del ámbito artístico y centrándonos en una parcela específica del saber, en las próximas líneas nos aproximaremos al género biográfico como fuente de conocimiento en el campo de la musicología, pero no solo de forma escrita sino también audiovisual. En concreto, el núcleo de esta disertación radica en la visión de Johann Sebastian Bach a través de una película, *Crónica de Anna Magdalena Bach* [STRAUB & HUILLET 1968], que está basada en una falsa biografía, como hemos apuntado previamente. En este sentido, tratándose de un personaje del ámbito musical, podemos considerar un acierto el hecho de plantear biografías realizadas a través de los medios audiovisuales puesto que la música no solo significó para Bach, en este caso, un sustento económico sino que determinó su modo de entender y vivir la vida. Así, pues, la imagen del músico alemán, en el caso del *biopic*, puede ser recreada a partir de los datos literarios recopilados y conservados, pero también a partir de la escucha de su música que, como comprobaremos más adelante, no solo formó parte de la Alemania del siglo XVIII sino que ha sido seleccionada como banda sonora musical de la película homónima.

2. APLICACIONES AUDIOVISUALES EN EL CAMPO DE LA MUSICOLOGÍA: EL CINE Y LOS MEDIOS AUDIOVISUALES

El ámbito de la musicología ha experimentado novedades sustanciales en las últimas décadas, tanto relativas a las metodologías aplicadas a la

disciplina como a los objetos audiovisuales susceptibles de estudio propios de la contemporaneidad. Por un lado, en la actualidad se continúa reflexionando y proponiendo nuevas metodologías que tienen en cuenta la inserción de novedades técnicas aplicadas a la enseñanza de la música y a la investigación sobre la materia. Por otro lado, la *performance*, las grabaciones de audio y los vídeos de diversos formatos son algunos de los nuevos –o no tan novedosos– soportes que recogen la obra de compositores o creadores, por no hablar de las posibilidades creativas que han dado lugar los medios audiovisuales. Y es que el cine, como obra de arte total, supuso desde sus inicios un campo de experimentación artística a partir de la convivencia de manifestaciones tan diversas como la literatura, la escenografía, la arquitectura o la música¹⁶, entre otras.

En relación con el cine, la música ha sido una de las disciplinas que más aportaciones ha realizado, no solo por la inserción de obras musicales para formar parte de la banda sonora musical de un *film* sino por la cantidad de *biopics* protagonizados por personajes ilustres de este ámbito. De hecho, ese vasto número puede ser un testimonio significativo: el hecho de que la séptima arte dedique unos valiosos minutos a recrear la historia y el legado de una celebridad del contexto musical denota un reconocimiento añadido a la trascendencia del personaje por sí mismo. Así, en ese sentido la presencia de la música en el ámbito fílmico se ha realizado a partir de dos vías.

Por un lado resulta inevitable señalar la inserción de compositores ilustres en el ámbito cinematográfico debido a la reutilización de algunas de sus obras como parte de la banda sonora musical de películas. Desde el nacimiento de la industria, el cine siempre ha contado con música, incluso cuando aún era silente: era habitual la presencia de orquestas, en grandes teatros, o pianistas, en pequeñas salas, ejecutando música en

¹⁶ A pesar de que todas las disciplinas artísticas son igualmente relevantes a la hora de llevar a cabo una película, hasta hace unas décadas la música ha sido la que menor atención había recibido debido a la visualidad propia de la cultura occidental. No obstante, esa situación se ha modificado, como queda constatado a partir de las abundantes y nuevas líneas de investigación que plantean el estudio de la música en relación con la imagen. *Cfr.* OLARTE MARTÍNEZ [2005 y 2009].

directo de forma sincrónica a la proyección de las imágenes para mitigar el sonido del primitivo cinematógrafo y acrecentar la concentración del espectador en la historia. Pero inicialmente no se concebía la composición de unas músicas específicas para cada secuencia o película, sino que se interpretaban obras de autores clásicos, la denominada “música de concierto”¹⁷. Así, esta primera vía contempla la inserción de música preexistente de compositores conocidos y de prestigio para crear nuevos códigos semánticos, otorgando mayor popularidad a las piezas musicales y nuevos lenguajes fílmicos. Este es, por tanto, el primer reconocimiento por parte del cine hacia los compositores.

Pero, por otro lado, el cine también ha otorgado relevancia a esta disciplina a partir de la existencia de películas que abordan el mundo de la música, tradicionalmente considerado elitista, centradas en narrar y recrear la vida de grandes autores. La visibilidad de algunos personajes musicales en la sociedad de su época, el romanticismo que rodea la vida de algunos de estos músicos y el enfoque que la historia ha otorgado a su vida y obra han sido algunas de las causas que han determinado su inserción en el cine protagonizando *biopics*. Sin embargo, el cine, como obra de arte, ha prestado atención en su mayoría a unos músicos específicos por encima de otros, como apunta Jaume Radigales¹⁸:

“Las biografías de músicos trasladadas al cine a menudo han estado vinculadas a vidas irregulares, torturadas o de existencia exigua. Interesa más el Beethoven del testamento de Heiligenstadt o el cadáver de Mozart arrojado a la fosa común de un cementerio vienés que la acomodada biografía de Richard Strauss, como ya observó en su día Michel Chion. En ese sentido, es habitual que el cine como arte de gran espectáculo y vinculado al sustrato del melodrama se haya fijado en las vidas de Chopin, Schumann o Liszt, y mucho menos en las de J. S. Bach, el ya

¹⁷ Además de esta música preexistente de compositores clásicos, también se empezaron a componer y popularizar piezas tipo recogidas y recomendadas para secuencias determinadas por un carácter específico, los *cue sheet*.

¹⁸ RADIGALES [2009: 167-196].

citado Richard Strauss o Marice Ravel. Aunque ello haya redundado en retratos poco o nada fieles a la realidad histórica” [RADIGALES 2009: 168].

Ahora bien, algunas películas, al igual que ocurre con ciertas biografías impresas, no recrean únicamente acontecimientos contrastados de forma rigurosa y, en ocasiones, se hace más hincapié en aspectos anecdóticos¹⁹ que en las aportaciones al campo de la musicología, en este caso. Es decir, debemos comprender las películas biográficas como obras artísticas más que puramente científicas, de la misma forma que ocurre con las obras literarias eminentemente de carácter divulgativo. Por esa razón debemos reflexionar sobre la importancia del proceso de selección de documentación antes de abordar cualquier obra basada en hechos históricos, una cuestión extensible a las biografías impresas. Sin embargo, Radigales destaca el predominio del carácter ficticio del *biopic* por encima de otros aspectos:

“El *biopic* es, a pesar de sus pretensiones historicistas, un género condenado a traicionar la veracidad de los hechos. En primer lugar porque el cine, arte del tiempo por antonomasia (como la música) recurre necesariamente a la síntesis cronográfica. Hay que demostrar en tiempo real un tiempo ficticio y ello obliga a la selección. De algún modo, pues, nunca el *biopic* puede verse como verdad documental. Por ello, será vana la pretensión de dar al cine de corte histórico o biográfico una condición o dimensión de veracidad, por muy honestas que sean las intenciones de guionistas y realizadores” [RADIGALES 2009: 172].

¹⁹ Esa abundancia de anécdotas y ausencia de rigurosidad biográfica en torno a la historia de los compositores se comprueba en la película *Amadeus* [FORMAN 1984]. A pesar de la calidad técnica del *film* y de recoger algunos datos reales sobre Wolfgang Amadeus Mozart, así como su proceso de composición, existen inexactitudes entre la película y la biografía de Mozart puesto que, entre otros aspectos, el también compositor Antonio Salieri no presencié la muerte de Mozart ni lo acompañó en sus últimos momentos, como narra el *film*. De hecho, fue Franz Xaver Süssmayr, uno de sus discípulos, quien tomó dictado de Mozart de algunas partes del Réquiem cuando éste se encontraba postrado en cama, no Salieri, como apunta la muestra.

En cualquier caso, y atendiendo a algunas de las dificultades del *biopic* en relación con el método biográfico, a continuación abordaremos la película *Crónica de Ana Magdalena Bach* (1968, Danièle Huillet y Jean Marie Straub), centrada en la recreación de los últimos años de vida del compositor a partir de la hipotética visión de su segunda esposa. El hecho de que se trate de una adaptación audiovisual de una biografía novelada, como tenemos constancia hoy en día, ha determinado la selección de este título para abordar algunas dificultades del género biográfico desarrollado a través del cine. En cualquier caso podemos considerar que la inserción de un autor de música, como Bach, en un objeto audiovisual es un aspecto pertinente debido a la dimensión sonora de la disciplina a la que dedicó su vida.

3. ESTUDIO DE UN CASO: JOHANN SEBASTIAN BACH EN EL CINE A TRAVÉS DE UNA BIOGRAFÍA NOVELADA

Johann Sebastian Bach (1685-1750) fue uno de los compositores más célebres de todos los tiempos y, a pesar de que su obra permaneció en el olvido durante cierto tiempo, desde el siglo XIX su vida y su legado han acaparado la atención de musicólogos, intérpretes, aficionados y ciudadanos de a pie movidos por el aura de su producción musical. Su extensa familia, su agitada vida laboral, su profundo sentimiento religioso y sus numerosas y magistrales composiciones son tan solo algunas de las razones que han determinado a lo largo de los siglos el interés del método biográfico en la figura de Bach, incluso en pleno siglo XXI. Ahora bien, no todas las biografías y los estudios publicados han contado con una documentación rigurosa como base, e incluso se ha llegado a crear cierta confusión entre el género biográfico original y el novelado. Tal es el caso del volumen que lleva por título *La pequeña crónica de Anna Magdalena Bach*.

Durante décadas se mantuvo la creencia de que el libro publicado en Londres en 1925 de forma anónima bajo el título *La pequeña crónica de*

Anna Magdalena Bach se trataba de una biografía escrita por la segunda esposa de Bach, pero desde hace más de medio siglo se ha demostrado que no era así²⁰. El hecho de que en la primera edición no constara el nombre de la autora²¹, junto con la narración en primera persona, acrecentó el malentendido que, sin embargo, tampoco fue esclarecido en ediciones posteriores. En realidad el volumen fue escrito por la escritora inglesa Esther Meynell, que llegó a sentirse incluso en el lugar de la propia Anna Magdalena, como da cuenta en el contenido del libro. Sin embargo, esa situación hace que nos planteemos una reflexión: puesto que no se trata de una biografía basada en vivencias reales, y tampoco es el relato de una vida plasmado de forma objetiva ya que entran en juego las apreciaciones personales, estamos ante un ejemplo de biografía novelada.

Este libro, que es la base del argumento del *film* que abordaremos posteriormente, no es un buen ejemplo de metodología biográfica sino que incluso podría ser considerado literatura fantástica debido a la información contenida y a la forma en que los hechos son expuestos. El ejemplar ofrece datos históricos que coinciden con otras fuentes historiográficas pero, en ningún caso, debemos obviar que se trata de una falacia, especialmente si consideramos que está narrado en primera persona y que fue considerado un testimonio verídico debido al inicial anonimato en la autoría. En cualquier caso resulta indudable el éxito del volumen, que fue seleccionado como núcleo de la película en la que nos centraremos a continuación.

Crónica de Ana Magdalena Bach (1968) es el primer testimonio audiovisual, desde el punto de vista cronológico, basado en la narración dramatizada de la vida de Johann Sebastian Bach. Se trata de una película de corte historicista de nacionalidad germano-italiana dirigida por el matrimonio compuesto por Jean Marie Straub y Danièle Huillet, una relación profesional que dio como fruto dos películas previas,

²⁰ El musicólogo Adolfo Salazar ya dio cuenta de la autoría de *La pequeña crónica de Anna Magdalena Bach* SALAZAR [1951].

²¹ SIBLIN [2011: 289].

Machorka-Muff (1963) y *Nicht versöhnt oder Es hilft nur Gewalt wo Gewalt herrscht* (*No reconciliados*)²². Tras una inicial visualización, y más allá del título, podemos corroborar las coincidencias narrativas y conceptuales con el libro de Esther Meynell. No solo ambos testimonios permiten que nos aproximemos a la vida de Bach a través de los ojos de su segunda esposa sino que los episodios recogidos en la muestra fílmica pertenecen, en su totalidad, a la obra literaria mencionada, además de estar basados en otra documentación con la que trabajaron los cineastas. Sin embargo, además de las limitaciones propiamente literarias de la obra de Meynell, la película está determinada por las estructuras musicales que forman parte de la muestra. En palabras de Barton Byg²³:

“The film marks a transition in Straub/Huillet’s work in that it initially had a script that was written by the filmmakers rather than excerpted from other texts as in all subsequent films. But whereas Roy Armes writes that *Chronicle* is the only Straub/Huillet film without a literary source, this is not accurate. Most of the language of the film is taken from documents: letters, texts of cantatas, the necrology. Although Straub claimed only the title came from Esther Meynell’s book, *The Little Chronicle of Anna Magdalena Bach*, the narrational gesture and the chronological sequence of music and events parallel its structure. The method of letting musical structures suggest the form of the film rather than begin subordinate to it is, however, a consistent aspect of Straub/Huillet’s treatment of all the material they select for their films. Research on the documents concerning Bach’s life also brought the filmmakers into contact with Heinrich Böll, whose work forms the basis for their first two finished films. And finally, the struggle to make the film, involving as it did the rallying of colleagues from various countries, reveals the political nature of filmmaking in Europe in

²² STRAUB [1965].

²³ BYG [1995].

the late 1960's" [BYG 1995: 51-52].

El argumento de la película propone un breve repaso a la vida de Bach a través de la narración de su esposa desde que estos se conocen en la corte de Anhalt-Cöthen, donde era maestro de capilla, hasta el fallecimiento del compositor. A lo largo del *film* se relatan episodios relativos a la vida personal de Bach, se habla de sus creencias religiosas y se muestra su labor profesional, con una atención especial a la etapa de Leipzig, donde ocupó el puesto de maestro cantor de Santo Tomás. Igualmente, la muestra también aborda el origen de algunas de sus obras más célebres, como *El clave bien temperado*, la *Ofrenda musical*, el *Álbum de Anna Magdalena Bach*, el *Magnificat* o la *Pasión según san Mateo*. El *film* concluye dando cuenta de los problemas de vista del compositor y su fallida operación, que le llevó a la muerte tras cuatro meses de enfermedad.

PERA
REVISTA DE LA SOCIEDAD DE ESTUDIOS DE LENGUA Y LITERATURA

Pero la película, al igual que ocurre en el volumen literario, aprovecha la ocasión para ensalzar el profundo sentimiento religioso de Bach en torno a los últimos momentos de vida. Anna Magdalena, que en la muestra es interpretada por Christiane Lang-Drewanz, afirma que, unas horas antes de que su esposo falleciera, y tras componer al dictado un coral para voz y órgano sobre la melodía *Cuando estamos en las penas más grandes* y cuyo título final fue *Delante de tu trono yo me paro*, el compositor pudo recobrar la vista. Este testimonio resulta inverosímil desde el punto de vista médico, pero la narración de este episodio no hace sino acentuar la religiosidad del compositor, dando cuenta incluso de un milagro e incrementando la imagen romántica de Bach, algo propio de la época en la que fue escrita la obra literaria.

A pesar de que el protagonista no emite ni una sola palabra a lo largo de la muestra, todo gira en torno a Johann Sebastian Bach. El clavecinista holandés Gustav Leonhardt, ataviado según la moda barroca, es el encargado de dar vida al compositor alemán no solo en escena sino ante el clave y el órgano, instrumentos de los que era un virtuoso, al

interpretar las obras musicales que forman parte de la película. Uno de los aspectos que llaman la atención de este *film* es que no se trata de una película convencional con números musicales insertos, sino que estamos ante un gran concierto que cuenta con secuencias narradas. Esta afirmación queda corroborada a través de la visibilidad musical pues, de los 93 minutos totales del minutaje, la música abarca 81 minutos a través de 27 intervenciones. Podemos considerar, por tanto, que la música está presente casi en la totalidad de la película, incluso como música de fondo de la narración textual con la voz femenina en *off*, la propia Anna Magdalena. La elección de Leonhardt como protagonista de la cinta, así como la estructura musical de la película, responde al interés de los cineastas por recuperar el espíritu de la música barroca y por abogar por un modo de interpretación musical del barroco de una forma más prístina y fiel a su espíritu, alejada del romanticismo:

HÁPAX
REVISTA DE LA SOCIEDAD DE ESTUDIOS DE LENGUA Y LITERATURA

“Another primary goal, from a musical point of view, was to get away from ‘romantic performance practice’. To this end, Straub/Huillet dedicated much time and travel to finding performers who could use the original baroque instruments, a practice that was not at all common at the time. For instance, they were told it was out of the question that anyone would ever play a natural trumpet again. But as Straub noted with some pride in 1968, “In the meantime they’ve managed it, not without some impetus from my film project, which could almost have been realized in 1959”. It was also not easy to find a chorus that would take the risk of dedication only three boys to each part, that is, a choir of twelve. The live recording of uninterrupted performances also goes against industry practice. Straub saw this as an attempt to restore integrity to the musical structures that are so often totally shattered by the power of the cinema to reconstruct them” [BIG 1995: 55].

Toda la música presente en el *film* de Huillet y Straub es obra del propio Bach, salvo un motete usual en latín para el XI domingo posterior a la festividad de la Trinidad compuesto por Leo Leonidus, que se involucra en una afrenta con Johann Sebastian por las responsabilidades profesionales que uno y otro tenían a su cargo, como se narra en el libro y en la muestra. Musicalmente se ha realizado una selección de obras bachianas que acompañan la recreación histórica y que permiten, simultáneamente, el lucimiento de Leonhardt y el deleite del espectador. Es decir, las composiciones insertas de forma diegética en la muestra, además de comprenderse como un elemento clave para contextualizar la vida de Bach, también inciden en el valor estético de las mismas. Sin embargo, y con la intención de mantener un carácter riguroso, se ha optado por incluir datos relativos al legado del compositor y se ofrecen imágenes de sus autógrafos o facsímiles de forma sincrónica a su escucha.

La película comienza con la interpretación del “Allegro”, del *Concierto de Brandemburgo n° 5*, primera obra musical que es continuada por la interpretación de algunas de las breves piezas del *Álbum de Anna Magdalena Bach*, un “Aria” para soprano de la *Cantata BWV 244a*, el “Ricercare a seis voces” de la *Ofrenda musical*, el coro “Sicut locutus est” del *Magnificat en do* y el coro inicial de la *Pasión según san Mateo*, a cuyo estreno nos traslada el *film*. Sin embargo, y a pesar de la abundancia musical, sorprende el silencio que acompaña los iniciales títulos de crédito. La música aparece en el minuto uno de la muestra, acompañando los últimos nombres impresos, y enlaza con la primera secuencia de la película que muestra al propio Bach interpretando el final del primer movimiento del *Concierto de Brandemburgo* citado previamente. Esto tiene que ver con el interés audiovisual de las intervenciones musicales: se ha perseguido que la música sea escuchada pero que también sea visualizada, especialmente en el caso de las interpretaciones de un músico y musicólogo tan célebre como Leonhardt. Esta circunstancia explica el hecho de que la música siempre sea inserta de forma diegética pues, aunque acompañe como

música de fondo la narración de Anna Magdalena, siempre podemos observar el foco de emisión del sonido y los intérpretes están presentes en la escena, aunque sea en segundo término.

En relación con la imagen ofrecida del músico, podemos considerar que, en el *film* de Huillet y Straub, Bach es presentado como un hombre familiar y trabajador que es capaz de anteponer el trabajo a su vida personal, a pesar del amor a los suyos. De este modo se incide en el carácter de sacrificio del compositor y en el modo de abordar la música como una obligación proveniente de Dios. Así, no solo se incide en su faceta de autor, director o maestro cantor sino que se subraya el profundo sentimiento religioso, como se muestra en la escena en que Bach anima a rezar a los internos de Santo Tomás de Leipzig como una actitud cotidiana de acuerdo con su concepción de la vida y de la música.

A este respecto, el valor de la música inserta en la película *Crónica de Anna Magdalena Bach* presenta una doble intención. Por un lado, la música presenta un carácter narrativo al ilustrar lo que el propio argumento plantea, especialmente cuando se escuchan fragmentos de obras que son mencionadas en la narración o de las que se muestran fuentes documentales impresas. Por otro lado, los bloques musicales insertos en el *film* también pueden mostrar una función expresiva. Esto tiene que ver con el hecho de que el espíritu de las interpretaciones musicales subrayen los valores morales y religiosos que el compositor ilustra, de acuerdo con las creencias personales del compositor y debido al recogimiento que la música de Bach mantiene innato incluso en pleno siglo XXI.

De acuerdo con la relación entre la obra literaria y la propiamente cinematográfica, podemos afirmar que la película de Straub y Huillet plasma de forma fiel el espíritu recogido en el libro *La pequeña crónica de Anna Magdalena Bach* escrito por Esther Meynell. Ahora bien, además de tratarse de la adaptación cinematográfica de una biografía novelada que durante décadas había dado lugar a equivocaciones sobre su autoría, los cineastas reconocen el valor de su trabajo audiovisual por reivindicar la concepción de Johann Sebastian Bach como un icono de la

cultura alemana y por las críticas políticas contenidas en la muestra:

“When asked about his strategy for making a film about such a major German cultural icon, Straub has claimed that he had been initially unaware that Bach was viewed as such and had begun his work with a blithe lack of prejudice, with the naïveté of a child. That Bach was indeed a German cultural icon became clear as Straub encountered resistance to the production, sometimes disguised in nonsensical technical reservations, such as the claim that there was no place to put a camera in an organ loft. Finally Straub had come to the conclusion that people “consciously wanted to obstruct the film, to prevent Bach’s music from getting into the movie theaters. This music had to stay in the concert halls”. This resistance to the film, especially by businesspeople and cultural functionaries, led Straub to more provocative statements. For instance, he noted that Bach was relatively unknown in Germany and connected the Bach project to the political struggles around the Böll films by calling it “yet another film about the unresolved German past” [BYG 1995: 53].

Es decir, a pesar de la distancia cronológica entre la vida de Bach y la convulsa década de 1960, la figura del compositor es planteada por los cineastas como un icono para suscitar la reflexión. Ahora bien, más allá del enfoque crítico, el interés de *Crónica de Anna Magdalena Bach* (1968) radica, entre otros aspectos, en que se trata de la adaptación cinematográfica de una biografía novelada regida formalmente por la música, algo propio puesto que todo gira en relación con ilustrar la vida de Johann Sebastian Bach. No obstante, esta muestra no es la única centrada en recordar las circunstancias vitales y el legado del compositor, como lo demuestran *Oratorio de Navidad* (1996, Kjell-Åke Andersson), *Mi nombre es Bach* (2003, Dominique de Rivaz) o *El silencio antes de Bach* (2007, Pere Portabella). En cualquier caso, e

independientemente del enfoque de la película y de la selección de episodios de la vida del músico, lo cierto es que Johann Sebastian Bach se erige como un personaje de interés audiovisual incluso en pleno siglo XXI.

4. CONCLUSIÓN

Tras lo comentado hasta el momento, únicamente debemos incidir en el hecho de que el presente artículo ha tratado de reflexionar en torno a las divergencias existentes entre el método biográfico y las adaptaciones biográficas audiovisuales, los *biopic*. Independientemente del carácter científico o artístico de una obra fílmica, lo cierto es que el cine puede ser una herramienta exitosa para divulgar y transmitir el legado de artistas y personajes históricos pero sin obviar que, como un producto de ficción, un *film* nunca debe sustituir otras fuentes de estudio de la historia del arte, de la literatura, de la música y de ninguna disciplina. No olvidemos, por tanto, que el cine, como disciplina que depende del ser humano, ofrece como resultado obras subjetivas que obedecen a la voluntad y al gusto del cineasta.

En nuestro caso nos hemos aproximado a la figura de Johann Sebastian Bach, uno de los más célebres compositores de la historia de la música, a partir de la adaptación cinematográfica de una biografía novelada. La confusión que ha rodeado el volumen impreso *La pequeña crónica de Anna Magdalena Bach*, junto con la calidad de la película de 1968 dirigida por Huillet y Straub, han justificado el interés por un análisis audiovisual de la muestra, que está determinada formal y estéticamente por el elemento musical. Además de las virtuosas interpretaciones de Leonhardt, el *film* se erige como una muestra que persigue el encumbramiento de Bach como un símbolo más que como un incansable trabajador de la disciplina musical o como un compositor barroco olvidado durante siglos. Y es que Johann Sebastian Bach fue y será recordado como un icono de su época.

BIBLIOGRAFÍA

- BACH, Anna Magdalena, *La pequeña crónica de Ana Magdalena Bach*, Barcelona: Editorial Juventud, 1940.
- BOYD, Malcolm, *Bach*, Oxford: Oxford University Press, 2000.
- BROWN, Clarence, *Edison, the man* [película], Estados Unidos de América: Metro-Goldwyn-Mayer/Loew's, 1940.
- BUTT, John, *Vida de Bach*, Madrid: Cambridge University Press, 2000.
- BYG, Barton, *Landscapes of Resistance: The German Films of Danièle Huillet and Jean-Marie Straub*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1995.
- CROMWELL, John, *Abe Lincoln in Illinois* [película], Estados Unidos de América: Max Gordon Plays & Pictures Corp/RKO pictures, 1940.
- Visionado no venal [consultado: 15/04/14]
<<https://www.youtube.com/watch?v=DPwQVC76UE8>>
- DIETERLE, William, *The life of Emile Zola* [película], Estados Unidos de América: Warner Bros, 1937.
- Visionado no venal [consultado: 15/04/14]
<<https://www.youtube.com/watch?v=mGd90Dsufhk>>
- DREYES, Carl Theodor, *The passion of Joan of Arc* [película], Francia: Societé générale des films, 1928.
- Visionado no venal [consultado: 15/04/14]
<<https://www.youtube.com/watch?v=d3Q6FVhqLY0>>
- FLEMING, Victor, *Joan of Arc* [película], Estados Unidos de América: Sierra Pictures, 1948.
- Visionado no venal [consultado: 15/04/14]
<https://www.youtube.com/watch?v=dtiX_uv xvNo>
- FORD, John, *Young Mr. Lincoln* [película], Estados Unidos de América: Twentieth Century Fox Film Corporation, 1939.
- Visionado no venal [consultado: 15/04/14]
<<https://www.youtube.com/watch?v=BJKWguqabUU>>
- FORMAN, Milos, *Amadeus* [película], Estados Unidos de América: AMLF / The Saul Zaentz Company, 1984.
- Visionado no venal [consultado: 15/04/14]
<<https://www.youtube.com/watch?v=3qikgX4rlG4>>
- GALLAGHER, Sean & KELLY, Thomas Forrest [edd.], *The century of Bach and Mozart: perspectives on historiography, composition, theory and performance*, Cambridge: Harvard University Department of Music, 2008.
- GRIFFITH, David Wark, *Abraham Lincoln* [película], Estados Unidos de América: D.W. Griffith Productions/Feature Productions, 1930.
- Visionado no venal [consultado: 15/04/14]
<https://www.youtube.com/watch?v=_TN23TzOy7c>
- KANDISKY, Wassily, *De lo espiritual en el arte*, Barcelona: Paidós, 1996.
- KORDA, Alexander, *Rembrandt* [película], Reino Unido: London Film Productions, 1936.
- Visionado no venal [consultado: 15/04/14]
<<https://www.youtube.com/watch?v=BIHIpFA166o>>
- MÉLIÈS, Georges, *L'Affaire Dreyfus* [película], Francia: Star-Film, 1899.
- Visionado no venal [consultado: 15/04/14]
<<https://www.youtube.com/watch?v=CVwe80cp9MQ>>
- MÉLIÈS, Georges, *Le voyage dans la lune* [película], Francia: Star-Film, 1902.
- Visionado no venal [consultado: 15/04/14]
<https://www.youtube.com/watch?v=_FrdVdKlxUk>
- OLARTE MARTÍNEZ, Matilde [ed.], *La música en los medios audiovisuales. Algunas aportaciones*, Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones, 2005.
- OLARTE MARTÍNEZ, Matilde [ed.], *Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la musicología española*, Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones, 2009.
- PÉREZ BOWIE, José Antonio, *La adaptación cinematográfica de textos literarios: teoría y práctica*, Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones, 2003.
- PÉREZ BOWIE, José Antonio, *Leer el cine: la teoría literaria en la teoría cinematográfica*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2008.
- PÉREZ BOWIE, José Antonio, *Reescrituras fílmicas: nuevos territorios de la adaptación*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2010.

- RADIGALES, Jaume, “Mozart en el cine: del biopic a la ópera filmada”, OLARTE MARTÍNEZ, Matilde [ed.], *Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la Musicología española*, Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones, 2009, pp. 167-196.
- SALAZAR, Antonio, *En torno a Juan Sebastián Bach*, México: Editorial Patria, 1951.
- SCHULZE, Hans-Joachim, *Johann Sebastian Bach: documentos sobre su vida y su obra*, Madrid: Alianza, 2001.
- SIBLIN, Eric, *Suites para violonchelo*, Madrid: Turner Música, 2011.
- STRAUB, Jean Marie *Nicht versöhnt oder Es hilft nur Gewalt, wo Gewalt herrscht* [película], Alemania Occidental: Jean Marie Straub & Danièle Huillet, 1965.
 Visionado no venal [consultado: 25/04/14]
 <<https://www.youtube.com/watch?v=CvC-JECLwqI>>
- STRAUB, Jean Marie & HUILLET, Danièle, *Chronik der Anna Magdalena Bach* [película], Alemania/Italia: Franz Seitz Filmproduktion/Neue Filmkunst Walter Kirchner/Hessischer Rundfunk (HR)/IDI Cinematografica, 1968.
 Visionado no venal [consultado: 12/09/13]
 <<https://www.youtube.com/watch?v=XYv2ICyB6BM>>
- VASARI, Giorgio, *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*, Madrid: Cátedra, 2002.
- WOLFF, Christoph, *Johann Sebastian Bach: The Learned Musician*, Oxford: Oxford University Press, 2002.



REVISTA DE LA SOCIEDAD DE ESTUDIOS DE LENGUA Y LITERATURA

HÁPAX

REVISTA DE LA SOCIEDAD DE ESTUDIOS DE LENGUA Y LITERATURA

AUTORIDADES, ERUDICIÓN NOTICIOSA Y FIGURAS DE PENSAMIENTO EN LOS SERMONES BARROCOS DEL LUNAREJO

Julia Sabena

CONICET

Resumen: El artículo recorre los sermones de Espinosa Medrano analizando el modo en que "trae" las autoridades y la erudición al púlpito en tanto motores de composición, poniéndolo en relación con las preceptivas sagradas (la *Agudeza y arte de ingenio de Gracián*, sobre todo) y la *Ratio Studiorum* por un lado y con los usos lingüísticos y culturales de la época, en los que inciden el alarde de ingenio y erudición, el nexa con el auditorio, la sociedad virreinal, los lazos intelectuales.

Palabras clave: sermones, Espinosa Medrano.

Abstract: This article covers Espinosa Medrano's sermons, analyzing the way in which he "brings" the authorities and scholarship to the pulpit as composition cores, putting it in connection with the sacred guidelines (Gracian's *Art of wit and acuity*, mostly) and *Ratio Studiorum* on one hand and with the linguistic and cultural practices of the time on the other, which are influenced by the display of wit and erudition, the link with the audience, the colonial society and the intellectual ties.

Key words: sermons, Espinosa Medrano.

La biblioteca de Juan Espinosa Medrano, el Lunarejo (Perú, siglo XVII), cuyo contenido conocemos gracias a la publicación de su testamento e inventario de bienes [GUIBOVICH 1992], contenía los grandes tratados de retórica y libros de religiosos, comentadores y doctores de la Iglesia *ad usum*: santa Brígida, santo Tomás, san Alberto Magno, *Constituciones de Santo Domingo*, *Tesoro de predicadores*, san Eulogio, Monte Santo de Granada, el padre Mariana, Varonio, historia eclesiástica, santo Tomás de Villanueva, fray Francisco Victoria, entre otros muchos. Asimismo, los nombres clásicos (Ovidio, Virgilio, Homero, Claudiano, etc.) y modernos (Góngora, Lope de Vega, Gracián, Covarrubias, Solórzano Pereyra) dan cuenta de un completo archivo cultural: poesía, teatro, emblemas, tratados físicos, naturales, astronómicos. Éste va a estar presente a cada paso en los sermones de Espinosa Medrano; de allí tomaría los lugares y las curiosidades para la composición; éstas serían las autoridades que acompañarían, ilustrando, su interpretación y exposición de las Sagradas Escrituras. Es su erudición comparable a la de los más reconocidos humanistas, pero lo que es más característico es el uso que hace de ella,

aun a despecho de los preceptos que mandaban austeridad en el mismo. Los sermones del Lunarejo están repletos de lugares bíblicos, mitología clásica, autoridades sagradas y paganas, fábulas naturales, etc., lo cual es una característica esencial de la literatura barroca.

0. AUTORIDADES SAGRADAS

De las autoridades citadas o mencionadas, los padres de la Iglesia o grandes autoridades eclesiásticas son las más recurrentes. Esas lecturas han dejado honda huella en los sermones de Espinosa Medrano, tanto los padres orientales como los occidentales. De los primeros, aparecen san Clemente de Alejandría, San Epifanio, san Gregorio Nacianceno, san Juan Crisóstomo, Orígenes. De los latinos, San Agustín es el más citado, pero frecuentemente nombra a San Ambrosio, Gregorio Magno, Lactancio, san Isidoro de Sevilla, Pedro Crisólogo, Tertuliano. Alberto Magno y su discípulo Santo Tomás son traídos en todo lugar¹. En la *Oracion Panegyrica a la Concepcion de Nuestra Señora* se refiere a estos dos doctores de la Iglesia como a “Querubines de estatura Gigantea” [58]. Los llena de halagos y enumera sus proezas para la cristiandad. Sin embargo, el autor se siente obligado a disculpar a Tomás por sus dudas acerca de la Inmaculada Concepción. El de Aquino, como es bien conocido, se pronunció primero a favor de la doctrina y en su *Summa Theologica* llega a la conclusión opuesta. Espinosa Medrano se vale de este vaivén para declarar que “no lo sintieron con asseveracion, escribieronlo cō duda;” [59^a]. Pero además, esta duda adquiere un sentido positivo en el seno del cristianismo, ya que suscitó cantidad de razones contrarias.

“Plugo a Dios, que sus amigos lo dudassen piamente, para que à porfia el Mundo obstentasse el zelo de su devocion [...]. Y a

¹ El tomismo del Lunarejo es proverbial, y adquiere diversos sentidos en un contexto de disputas político eclesiásticas en el virreinato.

Thomàs se deve todo este Museo de Elogios, todo esse exercito de argumentos, toda essa artilleria de escritos, toda essa tempestad de aclamaciones” ESPINOSA MEDRANO [1695: 59a]².

Las citas bíblicas son cuantiosas, y pocas veces pasa por ellas linealmente, o las propone y desarrolla de manera simple. Generalmente se dispone a “aclarar” algún oscuro pasaje, o alega variantes en el texto: de la Vulgata y la versión de los Setenta, e incluso otras (por ejemplo, en la *Oracion Panegyrica de la Feria tertia de Pentecostes* leemos “lo que la Vulgata dize: *Pennas diluculi*; plumas de la mañana; y Agustino: *Pennas Columbae*. Plumas de Paloma, leyeron los Setenta: *Pennas Aurorae*. Plumas de el Aurora. No me agrada essa profanidad...” [25^a]; lo mismo sucede con diferentes interpretaciones a las que hace entrar en disputa: en muchos casos elige la que mejor conviene a su asunto, o deja asentada su preferencia o su desagrado [53b], o, después de enumerar varias interpretaciones distintas, opone la suya propia en desmedro de alguna autorizada. Esto no estaba del todo bien visto en las preceptivas de oratoria sagrada, siempre se preferían las autoridades clásicas. Por eso el Lunarejo se encarga de aclarar o dejar sentada la pertinencia y ortodoxia de su opinión:

“Este hombre està desatinado del dolor: (dixo Agustino) *Perturbati, & dolentis verba sunt*. Otros, como Ruperto, Albino y Cayetano dixeron; que quiso dezir, hasta morir he de estàr llorando, si no es con la muerte no cessarè de plañir: *Donec moriar plangere non cessabo*. Mas con su licencia, no quiere dezir tal, y atengome al texto...” [11b].

2 Las citas, excepto las indicadas correspondientemente, referirán siempre al mismo sermonario de Espinosa Medrano, por lo cual sólo se consignará el número de página y columna, conservando además casi en su totalidad la grafía erudita de su edición prínceps. Los cambios perpetrados en la transcripción se limitan a normalizar el uso de “v” y “u”, y a cambiar la “l” por “s”.

“A todo Dios llama, dixo allà à su proposito bien diverso el Pacense [...] Vaya con su concepto el Pacense, que yo no le sigo; antes me parece, que *pronunciando la suma verdad*, que le dexavan el Padre, y el Hijo era impossible, no desviarsele tambien su Divino Espiritu, Visagra Eterna, indisoluble vinculo de entrambos” [32b, subrayado nuestro].

Las más de las veces, sin embargo, se trata del uso más ornamental o compositivo, muy frecuente en la literatura del Barroco, del saber filológico, como veremos más adelante.

1. FUENTES Y VARIEDAD

Es por esto que debemos volvernos a la preceptiva más representativa de este tipo de literatura, la *Agudeza y arte de ingenio*. En ella, Gracián se detiene en un punto que considera importante: “De la docta erudición, y de las fuentes de que se saca” [Discurso LVIII], donde analiza la necesidad y las definiciones de la erudición. Después de repasar las de varios antiguos y algunos modernos, declara que

“[s]in la erudición, ni tienen gusto ni sustancia los discursos, ni las conversaciones, ni los libros. Con ella ilustra y adorna el varón sabio lo que enseña, porque sirve así para el gusto, como para el provecho. Gustan los atentos oyentes en gran manera de oír una cosa curiosa, que no sabían, un buen dicho, un famoso hecho, o si ya lo sabían, gozan de la agudeza con que se aplica al sujeto presente” GRACIÁN [1942: 347].

Como no podía ser de otra manera en esta literatura, se destaca como imprescindible el principio de variedad:

“no ha de ser uniforme, ni homenaje, ni toda sacra, ni toda profana, ya la antigua y la moderna, una vez un dicho, otra un hecho de la historia, de la poesía, que la hermosa variedad, es un punto de providencia [...] La erudición de cosas modernas, suele ser más *picante* que la antigua, y *más bien oída*, aunque no tan autorizada. Los dichos y hechos antiguos están muy rozados; los modernos, si sublimes, lisonjean con su novedad; dóblase la ilustración con la curiosidad, y con la ingeniosa acomodación. Requiérese grande elección, que es don de los *primeros*, por su singularidad y por su importancia, para escoger cosas buenas, y a propósito” GRACIÁN [1942: 347, subrayado nuestro].

Las fuentes que enumera Gracián son numerosas, mencionaremos algunas mediante las cuales nuestro autor encadena una trama erudita que sostiene el hilo de su discurso: historia sagrada, historia humana, sentencias (filosofía moral), poesía, apotegmas, dichos, emblemas, símiles, alegorías, parábolas, paradojas, enigmas.

Además, el discurso siguiente lo dedica a “la ingeniosa aplicación y uso de la erudición noticiosa” [349]. Es decir, como explicita, que “[n]o basta la sabia y selecta erudición, requiérese lo más ingenioso y necesario, que es la acertada aplicación de ella” [349]. Por ello sería una agudeza de careo (dentro de las categorías de la agudeza del autor) porque se forma correlación, y se ajusta entre el sujeto o materia de que se trata, y la historia, suceso, o dicho que se aplica.

Esto último es tan importante como la naturaleza de la erudición. Si bien nos detenemos en cierta medida en las fuentes –muchas y variadas– que usa el Lunarejo en su discurrir concionatorio, es importante tener en cuenta que el modo en que son traídas esas fuentes hace que pasen como “naturales” en la factura del sermón. En ninguno de los casos, y veremos que son cuantiosos, las citas eruditas o la referencia a algún dato se muestran ociosas, sino que todas son presentadas como necesarias y con

un justo lugar en el armado de los panegíricos. Esto indica que el trabajo de composición es primoroso, ya que según el asunto lo precise Espinosa Medrano trae un lugar de la Biblia, una cita patristica a la que traduce o parafrasea o solamente refiere; una anécdota del mundo natural; un verso sin mención de su autor, la disposición de una constelación o los trabajos de un héroe mitológico, todo tan a propósito del hilo del discurso que no parece sino que se desprendiera del asunto mismo, como podremos apreciar en algunos ejemplos.

No hay que dejar de tener en cuenta, en este sentido, un factor principal en el quehacer intelectual del virreinato: la educación recibida. La directriz de la enseñanza recibida por los letrados como Espinosa Medrano fue la *Ratio Studiorum* de los jesuitas, que descansa en gran medida en el desarrollo activo de las facultades mentales, sobre el presupuesto de que educar la inteligencia es hacerla trabajar, ponerla en marcha de muchas maneras posibles, siendo las Humanidades el centro de su atención y la composición de textos, en general y a partir de otros textos un ejercicio que atravesaba el programa de principio a fin. La grácil elocuencia se desprende también en gran medida de esta enseñanza, que explícitamente no sólo buscaba la utilidad de aquélla sino, además, la elegancia en sí misma. Como se sabe, el primer nivel de esta educación se basaba en la imitación de los clásicos, modelos de elegancia y tersura. Esto permitía un desarrollo de las facultades intelectuales desde el fundamento seguro del pasado y de la tradición. Se buscaba la aprehensión de los modos de expresión, la fijación de sus cualidades.

En esto, la erudición viene a cumplir un papel muy importante, despertando la atención de los estudiantes y evitando el anquilosamiento o aletargamiento mental. “Despertar el ingenio avivándolo”, dice una regla de la *Ratio* [188], que siempre va a tener cuidado de estrechar la relación entre estos campos de conocimientos y la necesaria inclinación a la religión: “Ya que las artes y ciencias naturales disponen los ingenios para la teología...” [364]. De esta manera, se detallan las grandes disciplinas: “Tratarse ha –dicen las Constituciones– la Lógica, Física y

Metafísica y la Moral, y también las Matemáticas, con la moderación que conviene para el fin que se pretende” [370].

2. HUMANIDADES Y AUTORIDADES PAGANAS

Las Humanidades (los *studia humanitatis*) se constituyen como el centro mismo del programa de la *Ratio*. De acuerdo con esto, una de las mayores fuentes de donde bebe la erudición del Lunarejo es la tradición clásica. La Contrarreforma no se había mostrado indiferente al respecto. Si en un primer momento opuso resistencia a la Antigüedad pagana, enseguida integró esos conocimientos clásicos en el catolicismo contrarreformista. Gracias a eso la Compañía de Jesús pudo conformar, de hecho, sus programas de estudio sobre la base de esos conocimientos.

Dice la *Ratio* de Ledesma:



REVISTA DE LA SOCIEDAD DE ESTUDIOS DE LENGUA Y LITERATURA

“Las Escuelas de letras son muy necesarias para la humanidad, tanto en la república cristiana como en la Iglesia de Cristo, ya para la cumplida comodidad de esta vida, ya para el adecuado gobierno de las naciones y sus leyes, así como para contribuir al ornato, esplendor y perfeccionamiento de la naturaleza racional, ya finalmente, lo que más cuenta, para la enseñanza de la fe y religión y para su defensa y propagación [...] la lengua latina, la griega y la hebrea [...] se enseñan y deben enseñarse [además de por su prestancia, elegancia y dignidad] porque son lazo de unión de las iglesias locales con la iglesia romana y su Cabeza y contribuyen a la unidad de la religión y son vínculo de comunión y caridad” BERTRÁN QUERA [1984:291].

A partir, entonces, de estos preceptos de justificación y necesidad de las lenguas antiguas, se funda todo un sistema de enseñanza que parte de los clásicos (de los que se va a aprender adecuadamente la lengua) y se

ramifica en todo el espectro de saberes que el humanismo consideraba necesarios.

Dentro de las Humanidades, la lengua latina se presentaba como prioridad,

“por motivo de la comunicación entre varias naciones; por los ejercicios académicos ya de Teología como de Filosofía; por la frecuente escritura de libros y Tratados; por motivo de la genuina inteligencia de los Santos Padres que bastante escribieron en latín, y por razón del trato frecuente con personas doctas. BERTRÁN QUERA [1984: 372].

Asimismo la lengua griega,

“fuera de que casi los principales autores de todas las disciplinas han escrito en griego, como lo patentizan la Medicina, la Filosofía, las Matemáticas, la Biblia griega, los Concilios y los Padres de la Iglesia, cuyo verdadero y genuino pensamiento apenas podemos alcanzarlo sin la ayuda de la lengua griega; y el mismo latín no poco necesita de las letras griegas. Porque no podemos sacar sino de fuente griega los nombres de muchas cosas, la propiedad de los nombres, las etimologías, los acentos, la cantidad de las sílabas, etc.” BERTRÁN QUERA [1984: 375].

A partir de estas prerrogativas comienza, a través de los diferentes módulos, clases, metodologías, sistemas de premio, etc., el desfile de autoridades que formarán parte del corpus que los estudiantes tienen que leer, memorizar, imitar, recitar, representar, etc. Los niños empiezan con Cicerón, sus epístolas y otras obras, para ejercitar la ortografía y la memoria, mientras van embebiéndose de la prosa elegante y tersa del orador. Se van proponiendo además a Julio César, Salustio, Livio;

Virgilio, Terencio y Horacio entre los poetas, Homero, Píndaro, Gelio, Pausanias, Crinito, Ausonio, Scaligero, Ovidio, Servio, Séneca, Catulo, Tibulo. Muchos de los autores han de estar antes expurgados, constituyéndose en nuevos libros: *Selecciones de Horacio*, etc.

Es de esperarse, visto el tipo de educación que habría recibido el Lunarejo, la presteza y soltura que demuestra en el manejo de las autoridades clásicas³.

3. AUTORIDADES CLÁSICAS

En varias ocasiones trae un verso o fragmento de un poeta: en la “Oracion Panegyrica al Augustissimo Sacramento de el Altar”, hablando de la abeja y su muerte en la resina de un árbol, trae un extracto de un hermoso epigrama de Marcial. Justamente éste es uno de los autores que Terrones del Caño aconsejaba no mencionar, por lo que lo presenta así: “O bellissimo Sepulcro de la Abeja (exclamò aquí no sè quien) *Et la[t]et, et lucet*” [4a].

Otras, se refiere a Virgilio como “el Poeta” ([16b, 50^a], entre muchísimas más). Si por un lado representa un halago referirse a él por antonomasia, por otro le permite pasar por alto su nombre, que, aunque carece de la gravedad necesaria, el obispo de Tuy permitía su mención “con desdén”. En la “Oracion Panegyrica a la Concepcion de Nuestra Señora” no sólo pone un verso de Virgilio de esa manera, sino que seguidamente plasma otro verso de “no sè quien”, que es Ovidio. Y en la salutación del mismo sermón trae dos versos acomodados de Propercio. Esto iría, a juzgar por las retóricas sagradas, en contra de lo que cualquier preceptista aconseja.

Trae además a Claudiano [40a], al Ovidio (“el otro Poeta”) de las *Metamorfosis* [26a], a Manilio, Opiano, a Macrobio. En cuanto a los emblemáticos, aunque lo veremos mejor a continuación, trae a Alciato y

³ Un artículo que recorre estos saberes es “Textos latinos y textos bíblicos en la composición de *La novena maravilla*, de Juan de Espinosa Medrano”, de Amalia Iniesta Cámara.

Pierio Valeriano, permitidos por Terrones del Caño, pero también emblemas de Solórzano Pereyra y Sebastián de Covarrubias, que no son mencionados. El humanista italiano Pierio Valeriano, comentador de Ovidio y autor de las *Hieroglyfica*, y Jacobo Cats o Jacobo Casio, como lo nombra el Lunarejo, poeta holandés autor de libros de emblemas, son también aludidos, al igual que Ausonio, Anacreonte, Séneca. A este último añade la salvedad, en la “Oracion Panegyrica del Glorioso Apostol Santiago”, para atajar opiniones adversas: “No me contentara yo con solo Seneca, sino me apadrinara el Chrysostomo:” [148a].

La “acomodación del verso antiguo”, que desarrolla Gracián en la *Agudeza* [231-235] es muestra de gran ingenio: primero, el de tener esos versos o frases fácilmente asequibles, y además, la pertinencia y soltura con que se acomoda al resto del discurso. Por ejemplo, en el mismo sermón al apóstol Santiago, Espinosa Medrano aprovecha la asociación iconográfica que existía entre Santiago y el rayo o el trueno, ya en Europa pero sobre todo –y con prolongada proyección entre los incas– en América, y declara:

“Si Señor; que si los truenos del Cielo, aun en las profanas letras confirman el agüero, y acreditan los pronosticos” [155b].

Luego de esto introduce un verso de Virgilio, consignando el libro y la ubicación de la cita (algo que era también reconvenido). La cita está en latín, pero en su traducción es “Oyole el padre del cielo, y por el lado de la izquierda en el sereno firmamento retumbó un trueno; [*Eneida*, 140]”. Con lo cual sólo le resta al Lunarejo hacer la analogía del “padre del cielo” con el dios cristiano y resuelve:

“fue hondo mysterio, que el Eterno Padre, como assegurando à España las felicidades de aquel auspicio, respondiesse favorable con el presagio de un trueno, con el arfil de un rayo” [155b].

En la “Oracion Panegyrica primera al Doctor de la Iglesia Santo Thomàs de Aquino” –que predica, es pertinente aclarar, en el Convento de Predicadores– se refiere, hacia el final, a la gloria que deparó este Santo a la Orden de los Predicadores, cuyo rebaño es “fausto anuncio, fortunado agüero de las clarissimas medras, de que esta Dominicana Athenas del Cuzco ha de verse coronada” [246b]. Para llegar a la idea del anuncio, parte de la clásica analogía entre feligreses y corderos e incorpora tres lugares de humanidades que resultarán en su búsqueda solución: una leyenda etrusca acerca del buen presagio del cordero colorado, una cita de Pierio Valeriano y el verso 45 de la *Égloga IV* de Virgilio (esta vez, “el gran Poeta”), quien, anunciando prosperidades, cantó que “al pacer la grama por el Prado sus ganados, espontaneamente se avian de teñir de rosicler los Corderillos” ([246], notemos cómo traduce *sandix* por ‘rosicler’, palabra cara a los gongoristas).

Por último, espigaremos brevemente en la “Reeleccion Evangelica, o Sermon extemporal, que dixo el autor, à 7 de Agosto de 1681. En la oposicion à la Canongia Magistral de la Cathedral de el Cuzco”, por parecernos que semejante ocasión no sólo da lugar a que Espinosa Medrano haga sus mayores esfuerzos en la composición del sermón sino que además es, evidentemente, una muestra de lo que estaba legitimado tanto por el público que asistía a escuchar la misa cuanto por las mismas autoridades eclesiásticas que officiarían de jurado y las que presenciarían la oposición. En este sermón comienza su salutación con una fábula antigua: la que relata el certamen pítico entre Eunomo y Ariston. A eso le sigue el emblema de Alciato que retoma la musical palestra. Más adelante, en la primera parte, desarrollando Isaías 44, acerca de la idolatría, inserta, perfectamente acomodado, el verso primero de la sátira I, 8 de Horacio (en el que la voz lírica es un tronco convertido en dios), llamándolo, sin nombrarlo, “el mejor Lyrico de Roma” [274]. Siguiendo con el hilo conductor de los árboles, unos párrafos más adelante incorpora un verso de las *Geórgicas*, libro fundamental en estos aspectos de tenor agrícola. Sin embargo, esta vez no se refiere siquiera a Virgilio, ni con su nombre ni con una alusión. Sería quizás porque su público más

erudito preferiría comprenderlo implícitamente. Lo cierto es que así, el verso aparece más acomodado y a propósito del tema desarrollado [175b]. Dos partes más adelante, en relación todavía a las idolatrías, relata cómo el antiguo Egipto adoraba al Nilo como deidad, y le llamaron Júpiter de Egipto. Allí mismo introduce tres autoridades al respecto, dos de las cuales son poetas paganos. Los versos de Lucano están dispuestos como tales (y no prosificados como convenía, según Terrones del Caño) y precedidos por “cantò Lucano” [180b]. Para terminar la larga lista de autoridades de la poesía clásica en un solo sermón, describe, en el mismo párrafo, el escudo de Eneas según Virgilio y la representación de la diosa de la guerra. Termina poco después el panegírico “por hazerle seña de silencio el Prelado” [182].

Los autores antiguos aparecen también como autoridades acerca de algunas fábulas mitológicas. Si muchas de éstas son traídas a partir de los mitógrafos moralizadores que retoman a Ovidio, algunas se enuncian desde otros autores (verdaderos o presumidos). Así sucede en dos sermones en los que se trae a Cupido como figura, que veremos a continuación: en el primero de ellos, el autor parte de las *Anacreónticas* (aunque el Lunarejo lo atribuya a Anacreonte), cuando el pequeño dios es picado por una abeja, y en el otro, de un idilio de Ausonio, el de Cupido crucificado.

Para el primero, la “Oración Panegírica segunda a San Antonio el Magno”, el Lunarejo se basa sobre todo en la *Vida de San Antonio Abad* escrita por San Atanasio. De las declaraciones del hagiógrafo el autor retoma dos pasajes que en el texto original pertenecen a partes diferentes y alejadas entre sí (una cuenta sus primeros pasos en la vida monástica, la otra los encuentros de San Antonio con los primeros demonios), pero que su ingenio le permite unir en un concepto, apoyándose en una iconografía presumiblemente conocida por el auditorio.

El santo se encuentra con el primer demonio, un muchacho negro y horrible que se postra a sus pies. San Antonio está tan encendido de amor a Dios, que el autor se refiere a él como un lucero, una estrella. De ese modo lo nivela a Luzbel, haciendo uso de las diferentes denominaciones

de este último: Lucifer, lucero, demonio (de la fornicación, en este caso); por lo tanto el encuentro se da entre el Amor divino (que en el Renacimiento fuera el amor virtuoso o ideal del neoplatonismo y que la Contrarreforma había absorbido como sagrado) y el Amor profano (sensual), igualado a la lascivia.

“Aquí –declara el Lunarejo– aproposito lo que cantò Anacreonte”. Y refiere la fábula según la cual el pequeño Cupido andaba entre las flores y lo picó una abeja:

“Que Cupido Dios del Amor [...] se andava cogiendo flores en las selvas de Chipre, y aficionado à un enjambre de Abejas, que ruidoso rondava la floresta, quiso coger una, que estava desjugandole el rocío à un clavel, no sabia de burlas la Abeja, y al manosearla el rapaz, diòle aguijada tan cruel, que desatinado del dolor alborotò el bosque, diò gritos, lloviò lagrimas, corriò a la madre, y duplicando lamentos, le dixo: - Una Sierpre [sic] (Madre) pequenuela, y con alas, que entre las flores susurrava, me ha herido de muerte: Que Sierpe, niño? Una Vivora bolante, que llaman Abeja [...]

Tanto es el dolor? Tan grande el sentimiento? Ay de mi, (clamo el muchacho) que un animalejo tamaño, un moscon tan breve sepa dar dolor, que no causara un Basilisco? Esso acrecienta mis queexas, vèr, que un animalillo tan chico, y contemptible me aya taladrado el alma” [195b].

El Lunarejo considera apropiado insertar en el sermón, a modo de *exempla*, la canción 35 de los *Carmina Anacreontea*. O, mejor dicho, se trata de la traducción que hiciera Henri Estienne (Stephanus) –aunque no lo menciona– de la anacreóntica. Las “anacreónticas” son un grupo de composiciones que aún en el siglo XVII se creían propias de Anacreonte, aunque posteriormente se sabrá lo contrario. Pertenecen a la corriente lírica erótica griega según BRIOSO SÁNCHEZ [1981], y este autor las

caracteriza como opuestas, en su tono celebrativo del vino y el amor, a lo heroico y belicoso.

En esta poesía en particular aparece el pequeño Eros picado por una abeja y fuera de sí por el dolor. Citerea, o Afrodita, sabia en su papel de madre, le dice reposadamente que compare ese dolor de animal diminuto con el que producen sus flechazos. Tal comparación no está en el sermón sino que en su lugar hay otra, más reconvenidora: si un moscón logra dolor tan grande, ¿qué no logrará un basilisco? Huelga aclarar que en general el basilisco está asociado en la literatura religiosa con el diablo.

Sin embargo, no será hasta más adelante que nos enteremos acerca de quién es el demonio. Antes, nos dice Espinosa Medrano que la abeja en cuestión es San Antonio, aprovechando el pasaje en el que San Atanasio se refiere al anacoreta como tal insecto. La abeja tiene una gran tradición de asociaciones positivas, y sólo en la obra del Lunarejo se encuentran muchos ejemplos. En este caso Antonio es “Abeja prudentissima” [195] que, según la imagen de Horacio, va de flor en flor (o de virtud en virtud) tomando de ellas lo mejor,

“imitando los mas exemplares, y ancianos Anacoretas de el Yermo; de aquel cogia el clavel de la disciplina, de essotro la açucena de la candidez; de este la retama del ayuno, de aquel la violeta de la humildad; del otro el jazmin de la pureza” [195b].

Y el pequeño Cupido que aparece como inocente criatura asustada por el dolor, es el muchacho negro o demonio aparecido a San Antonio, el “Espiritu lascivo, esse Demonio obceno es el Cupido, que celebraron los amantes, que decantaron los Poetas” [195b]. Aunque ningún elemento iconográfico acerca este muchacho negro a Cupido, el predicador une las figuras aprovechando que san Isidoro de Sevilla y más tarde Natal Conti, se refieren a éste último como “demonio de la fornicación”.

Es decir que, el que los antiguos “deliravan” Dios del Amor, se transforma aquí en el espíritu de la lascivia, de la sensualidad. Esta

orientación proviene de una posición ante el eros que necesariamente sería distinta de la pagana, y harto más de las anacreónticas. Si allí el amor corre libre, hace travesuras y es celebrado, aquí se presenta como un monstruo horrible y es condenado.

En el siglo XII, dice CURTIUS [1955: 181], aparecen representadas, en cuatro obras, cuatro posiciones diferentes ante el eros. El cluniacense Bernardo, frecuentemente citado por nuestro clérigo cuzqueño, escribe a partir de una idea de moralidad monástica y fervorosa y lo degrada en el libro *De contemptu mundi*. Desde allí se deriva una de las tradiciones que intenta quitarle la importancia vital al amor, llevando el amor mundano al terreno de la lascivia y la inmoralidad y sublimando el amor divino, haciéndolo facultad exclusiva de la Trinidad. Si el Renacimiento intentó devolver a las divinidades grecolatinas su antigua alteza, la Contrarreforma no reparó en esos escrúpulos en su afán de adaptarlas a la fe cristiana. Basta leer un fragmento de la *Filosofía secreta* de PÉREZ DE MOYA [1585], cuyo contenido retoma, traduciendo, la *Mitología* (Mythologiae) de Natal Conti.

“los que ponen dos Venus, entienden dos Cupidos, que son el divino, y humano, ò el deleite sensual licito, y el illicito: los que ponen tres, significan por ellas, tres amores, y tres Cupidos. Por la una se entiende el amor sin deseo de deleite sensual, qual es el que tenemos para con Dios, y nuestra patria, y para con los varones virtuosos, y para los que nos hazen bien, y este se dize amor celestial, y puro, como carezca de mancha lividinosa: y esta Venus se llama celestial. Por la otra Venus, q’ dize’ popular, se entiende la inclinacion natural que todo animal tiene por orden de Dios, mediante lo qual se mueve a engendrar su semejante, para la conservacion de los individuos; y en esta entra el ayuntamiento matrimonial, y el Cupido hijo desta es licito. Mas por la tercera Venus, q’ Pausanias llama Apostrasia, es entendido el amor prohibido deshonesto; y assi madre, y hijo han de ser del Christiano aborrecidos” [241].

Se va hilando el sentido siempre de la mano de algún elemento visual: el carácter infantil compartido por el demonio aparecido a San Antonio y la figuración del amor en la anacreóntica permite su identificación. En el desarrollo del sermón se unen otras: las alas que tiene Cupido en las imágenes barrocas hacen que su significación se desplace a la idea de la mariposa que se quema en el fuego, aunque éste es el que “arde en Antonio” [196a], es el fuego divino. Conviene advertir rápidamente que se mezclan de nuevo aquí las tradiciones que en este caso se derivan de la frase de Esquilo sobre el insecto que pone en peligro su propia vida acercándose al fuego. No sólo se desarrollará la serie petrarquista a partir de aquí (la de la *semplicetta farfalla*) sino también la mística. SANTA TERESA DE ÁVILA en el capítulo 17.7 del *Libro de la Vida* habla del tercer grado de la oración mística, donde voluntad y razón ya están sosegadas, pero la memoria todavía aletea como una mariposa nocturna. Dice:

REVISTA DE LA SOCIEDAD DE ESTUDIOS DE LENGUA Y LITERATURA

“Algunas veces es Dios servido de haber lástima de verla tan perdida y consiéntela Su Majestad se queme en el fuego de aquella vela divina donde las otras potencias están ya hechas polvo, perdido su ser natural, estando sobrenatural gozando tan grandes bienes [1977: 189].

Apaciguando las facultades del alma humana se entra en contacto más íntimamente con Dios. En este sentido, cuando el Lunarejo acaba con la identificación entre el demonio de la fornicación y Cupido, fusiona estas dos tradiciones, la primera de las cuales atribuye al enamorado carnal lo caliente del fuego y la segunda iguala la luz de una tea al amor divino: “No se precia de fuego el amor mundano? Pues quemese las alas en el amor celestial, que arde en Antonio, antorcha ilustre, que le abrasa Mariposa” [196a].

En cuanto a la paradoja entre el animal pequeño y el dolor tan grande que aparece tan acentuada en el sermón, es claramente de factura barroca del Lunarejo; asimismo la amplificación a la que es sometida la pequeña anacreóntica para enseguida ser alegorizada y justificar su presencia en un discurso moral y religioso.

En este proceso de atribución de significaciones, Espinosa Medrano acude al extenso archivo cultural que ofrece su época y las anteriores, y como la fijeza del sentido no está en la expectativa de su auditorio puede valerse, en el sermón a santa Rosa de Lima, nuevamente de una fábula protagonizada por Cupido. Esta vez no es una anacreóntica, pero está de alguna manera en esa tradición: se trata del idilio séptimo de Ausonio, *Cupido cruci affixus*, en el cual las musas crucifican a Cupido por el constante tormento al que las sometió.

El Cupido crucificado, como es de imaginarse, ha dado lugar antes de este sermón a que se lo identifique con Cristo en la cruz. Por eso no es de extrañar que si antes Eros fue considerado el amor carnal, la lujuria y concupiscencia derrotado por el amor divino, aquí tenga el signo totalmente opuesto y se trate del Amor con mayúsculas, en clara alegoría, para ser enseguida el mismo Cristo. Y como la fábula indica que su madre, en lugar de defenderlo, se unió al hostigamiento, el Lunarejo encuentra otro elemento del idilio que es símbolo de otro más verdadero, religioso. Su madre, Venus, es en realidad la sinagoga que azota al Dios de amor, vendado de ojos y de sus sentidos todos. En este caso no tuerce el desarrollo antiguo del relato ni incorpora elementos propios, pero aprovecha los que le sirven a sus fines, como la ceguera de Cupido que, ha advertido Panofsky, no es consustancial al dios sino que fue una incorporación posterior. Sin embargo, aunque las explicaciones en el barroco son abundantes al respecto (el mismo Pérez de Moya antes citado los desarrolla de modo amplio) aquí no hay justamente un sentido alegórico, sino que la ceguera funciona como uno de los resultados de la violencia de que fue víctima Cristo.

Hay ejemplos de este tipo de acomodación de versos antiguos por doquier. Pero también hay, aunque de manera menos explícita, acomodación de versos de autores modernos.

Góngora aparece continuamente citado o aludido en el primer panegírico a santo Tomás de 1685. Por ejemplo, plantea Espinosa Medrano que si Joseph deja el manto –la capa– en manos de la gitana “como huyendo del toro”, Tomás, que amenaza con un tizón ardiente a la mujer de mala vida, *es el toro*, es la gallardía de Joseph como “toro novel, que lozano esgrime la media luna de la crespas frente” [238]. Aun cuando la imagen pertenece a Horacio, es indudable que hay alusión al comienzo de la *Soledad primera*, o al menos es indudable que al auditorio le vendrá en mente el pasaje en cuestión. Más adelante parte de la alegoría de Gregorio el Grande, según la cual el cielo es la Iglesia y las constelaciones representan elementos dentro de ella: Arturo sería los apóstoles, Orion los mártires y las Hyadas los doctores de la Iglesia, y encuentra que este último grupo de estrellas se encuentran en la cabeza de Tauro, inmediatamente es identificado el toro con el buey (a Santo Tomás lo llamaban “el buey mudo”) y quedan como hechos para él los versos “Luciente honor del cielo, / que en campos de zafiro paces estrellas”, que aparecen, aunque sin presentación como versos, en la disposición de tales. Por supuesto, mucho menos es mencionado Góngora; no obstante, las alusiones son explícitas. Otras citas de Góngora no lo son tanto, y probablemente Cisneros tenga razón en que son signo de la lectura atenta y recordada del poeta cordobés: hemos visto en el análisis estilístico frecuentes muestras de léxico y sintaxis gongorinas, y remito a la consulta del artículo Luis Jaime Cisneros “Huellas de Góngora en los sermones del Lunarejo”.

En el “Sermon de la Encarnacion del Hijo de Dios”, de 1682, aparece de manera soterrada el gran dramático Calderón. Al discurrir el panegírico, como se describirá más adelante, sobre la música, el autor se vale de citas ocultadas del auto sacramental *El divino Orfeo*. La más notoria es la de la loa que precede al auto, en el que los personajes conforman, cada uno con una letra, la palabra “Eucaristia”, y enseguida

se desarman y con las mismas letras queda conformado, ahora, “cithara Iesu”, anagrama que repetirá el Lunarejo en su sermón. Incluso puede pensarse, cuando pone el vocativo de “Anagramma lo llamais allà los Poetas”, que se estaría refiriendo al mismo Calderón de la Barca. Usa también la paronomasia entre “clavos” y “clavijas” para la asociación paronomásica y alegórica entre Cristo (clavado en la cruz) y la cítara (cuyas clavijas sirven para templarla), según consignamos en el apartado sobre paronomasias en el análisis estilístico. Hay, seguramente, muchas citas inadvertidas reservadas a un conocedor de la obra del dramaturgo español.

4. FORMAS DE RAZONAMIENTO: ENIGMAS, DIFICULTADES, ETIMOLOGÍAS

No será sólo en las citas o menciones de todos estos autores que Espinosa Medrano dé cuenta de la enseñanza impartida. También en el modo de razonamiento deja entrever esos tantos ejercicios y concertaciones que desde la formación inferior hasta la superior llevan a cabo. Hay un parágrafo muy ilustrativo de una de las *Ratios* acerca del modo de llevar a cabo estas concertaciones, con una larga enumeración de consignas, de las cuales subrayaremos aquéllas que, según nuestros relevamientos, se proyectan en el texto de los sermones, dando cuenta del carácter estructural de la enseñanza y de cómo la oratoria sagrada es permeable, a pesar de las codificaciones a las que se ve sometida desde sus inicios, a los influjos de los saberes y usos de cada época:

“Dígame el modo o el tiempo, el pretérito o el supino de aquel verbo latino o griego; declíneme este nombre; *déme la etimología; ¿es ésta una oración bien latina? Traduzca al latín o al griego esta frase. Exponga esta regla de gramática; este o aquel pasaje de Virgilio, o de Marco Tulio. Cuál es el significado genuino de este vocablo y de cuántas formas. Enuncie un pensamiento en tres o más frases latinas. ¿Le parece incorrecto*

ese pasaje de Horacio?; y si lo es, *cómo lo corregiría*. *Explique esta figura o este tropo*. ¿En qué pospones a Homero con respecto a Virgilio, o a Píndaro con respecto a Horacio, de acuerdo con el Crítico e Hiper crítico de Scaligero? *Interpreta este jeroglífico, este símbolo pitagórico, este apotegma, este adagio o este emblema, o también este enigma según Ateneo, Gelio, Pausanias, Crinito o Ausonio [...]*” BERTRÁN QUERA [1984: 381].

Encontramos este tipo de ejercicios mentales como recursos en la composición de los sermones. Frecuentemente trae lugares de la Biblia de modo tal que deja en evidencia la pericia filológica del predicador, confrontando versiones o discutiendo lecciones, como vimos más arriba. De esta manera desarrolla su propia interpretación quedando resguardado (“atengome al texto”) de posibles censuras. En otro sermón discurre sobre una interpretación de Gregorio el Magno en torno al lugar bíblico de Eliseo y la Sunamita. Mientras la Escritura “atribuye el bostezar al infante, y Gregorio aplica à Eliseo el bostezar. O quien nos desembaraçara la sentencia de Gregorio; mas à falta, mirad si mi pensamiento atina la solucion” [22a]. Y nos damos cuenta, en su “solucion”, que la discrepancia interpretativa hallada por el Lunarejo entre el Antiguo Testamento y Gregorio el Magno no es otra cosa que una excusa para introducir este pasaje como ejemplo de una de las premisas asociadas al tema del sermón, que es una cita del *Cantar de los Cantares*, donde la Esposa llama al Austro y despide al Aquilón. A partir de la identificación del Austro con el Espíritu Santo (propia de la patrística) y de Eliseo como figura (o “sombra”; en esto nos detendremos más adelante) de Cristo, Espinosa Medrano logra “atinar la solución”: si el niño bosteza y aspira, lo hace del aliento de Eliseo: el Espíritu Santo.

Esto participa, en alguna medida, de un modo en el que el autor ofrece al oyente alguna materia como algo nuevo: del enigma, también teorizado por Gracián en su preceptiva barroca. Dice:

“Fórmase el enigma de las contrariedades del sujeto, que ocasionan la dificultad, y artificiosamente lo oscurecen, para que le cueste al discurso el descubrirlo [...] se hace una definición enredada, para que el discurso la desempeñe” GRACIÁN [1942: 266].

Así, el autor ofrece al oyente alguna materia como novedosa. Pero el enigma es, antes de formar parte de los ejercicios de la *Ratio* y de ser desarrollada por el barroco, una figura retórica de las más antiguas. Aristóteles, Cicerón, Quintiliano, San Isidoro, San Agustín, se han ocupado de la figura del enigma. Ésta se basa en la idea de que la palabra divina, como ya se ha mencionado, puede ser oscura, velada [COOK 354], y el trabajo que compete al exegeta es iluminar su sentido. Hay enigmas famosos, incluso en los sermones de *La novena maravilla*, pero hay también un aprovechamiento del modo de razonar enigmático que está presente en la Biblia. Un enigma famoso que consigna Espinosa Medrano es el de Sansón, que luego le sirve para otra adivinanza: después del relato del encuentro de Sansón con el león, cómo le dio muerte y cómo encontró un panal de abejas dentro de su quijada y planteó su enigma en sus bodas, dice “pues con averos yà dicho el successo, y el enigma, aun no adivino el mysterio” [3b]. Y es que no le alcanza con la lectura literal y lo que de enigmático tiene el relato bíblico, sino que encuentra además en ello una alegoría de la eucaristía: Jesús con su muerte nos dio vida.

En otros lugares, el Lunarejo plantea alguna dificultad o algo que parece a primera oída contradictorio para poder dar desarrollo a la argumentación y presentar lo ya admitido y común con un aire novedoso, con una forma o disposición que sorprenda, ya que no puede hacerlo por la naturaleza original o inusitada de la materia.

Por ejemplo, en el sermón a Santiago Apóstol, propone una gran duda o un enigma: por qué Diego y Juan, hijos del Zebedeo, fueron llamados “hijos del trueno” por Dios. A continuación desarrolla un párrafo en el

que consigna, descartando, varias autoridades que declararon algo al respecto:

“Euthimio dize, que porque [...]. No me agrada Theophilacto, que porque [...]. Tampoco me assienta, Beda, y el Cartuxiano, que porque [...]. No me satisface; el Nazianceno, que porque [...]. No vengo en ello, Raulino Cluniacense, [...]. Bueno està; pero soy mal contentadizo, y tampoco me assienta. Porque el nombre de *Boanerges*, con que gloriosamente titulò à sus dos primos el Principe de las Eternidades, no significa tanto trueno, como hijos de trueno: Luego ellos de algun trueno son hijos? Luego devemos mostrar qual sea este trueno? Es cierto: Qual serà pues? Y donde sonarà esta prodigiosa tempestad, que tales hijos engendra, que tales rayos aborta?” [144a].



REVISTA DE LA SOCIEDAD DE ESTUDIOS DE LENGUA Y LITERATURA

De este modo, plantea el problema de la manera en que a él le sirve para el desarrollo ulterior, como un enigma que irá develando, pero mediante las preguntas que el mismo autor se propuso resolver. Asimismo, este recurso otorga al sermón la fluidez y naturalidad necesarias para el tipo de discurso ofrecido.

En algunas ocasiones el autor se vale de etimologías como punto de partida para la composición de un concepto. En la “Oracion Panegyrica a la Concepcion de Nuestra Señora” discurre sobre el latín *ludere*, ‘jugar’ y ‘burlar’, a partir de una cita del *Cantar de los Cantares*:

“Que mysterio es, que explique el Verbo sus jubilos por el juego? Que sean las purezas de Maria, hermoso divertimiento de sus mas festivas complacencias en la Eternidad, vaya; pero que eso sea jugar, *ludens*, no lo entiendo. Es, que, *ludere*, no solo es jugar, si no tambien burlar [...]” [51a].

Las Sagradas Escrituras hablan de *ludere*, también, en Salmo 104:26, en referencia al leviatán, cita que introduce el predicador en latín e inmediatamente la traduce, como siempre (“Esse Dragon, Señor, que fabricaste, para burlarle” [51b]). De ahí que Espinosa Medrano introduce un relato recurrente en él, el del “Luzero infelize” que “Astro brillava; pero se despeñò Dragon” [51a] y lo entrelaza al relato del leviatán. En Job 41:1 y 2 el Señor pregunta a Job si acaso sacará al leviatán con un anzuelo o una cuerda. Inmediatamente el autor se detiene en la etimología de “línea”: “llamase la cuerda linea en buena latinidad, como se vè en Plinio, Marcial, y otros. Linea, o porque se texe de torcido lino, o porque estirandose derecha, solo tiene de corvo el azero.” ([51b], nuestro subrayado). De esta manera (aprovechando la filiación con “cordel” [COROMINAS, 2005: 362a]) arma un concepto en el que “línea” se trata de la progenie de Abraham, siendo cada uno de los descendientes un pedazo de cuerda que se anuda al resto, y en el final, como anzuelo, van María y Jesús. En consecuencia, pueden pescar al leviatán, porque si bien éste se traga, mancillando, toda la línea del Evangelio, cuando llega a María y Jesús (por supuesto asistimos acá a una ferviente defensa y afirmación del inmaculismo mariano), que forman un doble anzuelo corvo, se ve burlado, con lo que la pertinencia del uso de las etimologías aparece como evidente.

En otros casos se recurre a las etimologías como solución para enigmas o dificultades planteadas como tales por Espinosa Medrano (recurso el de las dificultades también muy habitual y similar al de la gran duda o enigma, que le permite al autor desplegar su ingenio en la resolución de las mismas). No obstante su declaración en el *Apologetico* acerca del peligro que implica el etimologizar⁴, en el mismo sermón se refiere a que San Mateo menciona catorce generaciones desde David hasta la transmigración de Babilonia. Pero, dice el Lunarejo, “cuentelos quien quisiere”, no son más que trece. “Dificultad grande”. Presenta varias soluciones dadas a lo largo de los siglos y las va descartando con

⁴ “Sin duda ignorò este hombre, quan mal han salido deste negocio de etimologizar quantos han querido escudriñar los abolengos al Vocabulario: empressa en que se acometen de contado los peligros, y el acierto en librança” [183].

razonamientos firmes y estilo impecable. La solución que elige es la de Agustín (Jeconías se repite en la cuenta), pero la justificación es suya propia (cosa que se encarga de dejar sentado): esto sucede porque su nombre quiere decir *praeparatio Domini*, Preparación del Señor. Con mayor preparación (“Repitase la prevencion, la preservacion, la preeleccion” [55a]), “se aseguran mejor tan inmaculadas candidezes” [55b].

Según lo visto puede pensarse en que este razonamiento, más que una herramienta para la correcta lectura, funciona aquí –y en general en el Barroco⁵– como un recurso que permite el desplazamiento aparentemente natural del discurso, de una idea a otra, cuando, como comentamos más arriba, sabemos que la pericia de quien compone el sermón y no el tema en sí mismo es la que da lugar a esto. Por otro lado, no sólo se trata de hilvanar o asociar, sino de que es una herramienta que se presta a la erudición ostentosa –no por eso, en muchos casos, menos vana o vacía de un significado real– y a la demostración de ingenio.


De hecho la interpretación etimológica, usada ya por Homero [CURTIUS 1955: 692], entra en la Retórica antigua como uno de los modos argumentativos y se incorpora en la literatura como un adorno poético. La cuestión secular sobre la relación entre los nombres y las cosas (¿natural o arbitraria?), tema del *Cratilo* de Platón, se convirtió en un motivo casi lúdico utilizado en las Sagradas Escrituras y la literatura patristica, llegando a ser la columna vertebral de la *summa* enciclopédica de San Isidoro. Pasó, dice Curtius, al humanismo, al Renacimiento y al Barroco [698], siendo otro de los recursos que Gracián tiene en gran estima en la *Agudeza y arte de ingenio*, además de abusar de él en su obra *Criticón*.

La razón natural tiene, en la España contrarreformista, una necesaria razón teológica. En el Lunarejo esta forma conjunto con una necesidad de adecuación al discurso, que parece agotarse en sí misma,

⁵ No debe confundirse con el recurso a la falsa etimología, muy recurrente en los epigramas y la literatura satírica barroca, que respondía más a un juego de palabras que a razonamientos conceptuosos. Este recurso que aquí espigamos es altamente frecuente en dos de los autores predilectos del Lunarejo y que más inciden en su propio estilo: Gracián y Calderón.

justificándose. Lejos de sostenerse como un razonamiento realista, aunque su enunciación así lo simula, la relación etimológica entre el nombre y la cosa no tiene mayor alcance que el panegírico de ocasión. La conexión que une los términos se piensa y entiende desde la sazón, es transitoriamente útil y sigue, de alguna manera, el tipo de etimologías calderonianas, bastante caprichoso y a menudo por asociación libre. De hecho puede pensarse, incluso, dentro de la búsqueda persuasiva del sermón como otro recurso para mover y grabar en la memoria. El lazo entre Dios y el hombre aparece como más estrecho cuando se presenta el lenguaje tan vinculado con la creación.

Gracián sostiene que “[e]l nombre siempre ayuda a discurrir, es gran fundamento para la correspondencia o disonancia con los efectos” [91]. No interesa tanto que esa correspondencia esté basada en algo de existencia real.


“Es tanta la valentía de algunos ingenios, que llegan a discurrir lo que no es [...]. Acontece algunas veces no estar ajustada del todo la correspondencia y conformidad entre el sujeto comparado y el término con quien se compara; y entonces, o la acaba de formar el discurso, o la exprime condicionalmente” GRACIÁN [1942: 102].

En la “Oracion Panegyrica al Augustissimo Sacramento de el Altar”, el Lunarejo quiere llegar a una alegoría de Berçuire: Christo fue un Jacinto hermoso cuya sangre derramada se convirtió –verdadera y no fabulosamente como la del personaje mitológico– en oblea eternizada. Para ello, traza un camino que discursivamente le permite concluir en el punto deseado, una “ficción etimológica”: Apolo, después de quitar la vida por yerro al joven que cogía flores, quiso contar al mundo “el sentimiento, y los llantos que costò, y merecia tan funebre lastima” [6b], y escribió “AY” en los pimpollos, “intergecion dolorosa; y deletreado al contrario YA, es principio del nombre de Iacinto” [6b]. Es éste claro

ejemplo de la necesidad retórica o discursiva del ficcionalismo etimológico, que presupone con artificio un lenguaje todavía unido al mundo.

La etimología se concibe, dicen Hernández Sacristán y García Gibert, como un tipo de restitución moral [162]. Pero, además, es evidente su utilización por una necesidad discursiva o retórica, en cuyo caso se explora todos los tipos de conexión, incluso se le da desarrollo a aquellos nombres que se relacionan de manera antitética con las cosas:

“esse nombre de Aquilò es Griego, y quiere dezir el diestro, ò derecho; y es al contrario, que no es, si no el siniestro, por soplar de la parte izquierda del mundo, que es el Norte: Vocatur autem dexter nomine, sed non este dexter Aquiló. Hallo, que literalmente es esta una Antifrasis, que llaman los Retoricos, quando la cosa significa mejor al revès, como dezis, de lo que el nombre suena: Assi se llama Parca la Muerte con nombre de perdonar, por el mismo caso, que a nadie perdona; y porque el Aquilon es izquierdo, denota en esto mismo con la encontrada voz de diestro. Es notoria su situacion; porque si miramos al Oriente, que es el principio de la luz, y movimientos del mundo, como hazen Astrologos, y Matematicos, el Austro, que es el Sur, ò Mediodia cae à man [sic] derecha del Orbe, y el Norte, ò Aquilon, à la siniestra mano. Luego si no es por Antifrasi, no es possible ser diestro el Aquilon” [27a].


Aprovecha también conceptos ya formados, como el de que “Salud en Castellano, lo mismo es, que *Igeya* en Griego, y que en Hebreo *Iesus*” [42]: san Lucas lo menciona, san Agustín lo explica y fray Luis de León lo desarrolla. También Calderón lo introduce en *El divino Orfeo*.

En un sermón de la Asunción consigna una dudosa etimología de San Isidoro (decimos “dudosa” porque no la anota de esa manera Corominas), que le conviene al desarrollo de su discurso:

“Esta [Maria] bolo a [una] eminencia, escapando de cadaver con ser Muger: Sin ser cadaver? Parece error? No es: Porque *cadaver*, es *acadendo*; de caer en tierra aquella porcion;” [112b].

El saber gramatical y filológico emerge y protagoniza constantemente excursos de este tipo, que al mismo tiempo que condimenta y hace más atractivo su discurso apela a una mejor y mayor mnemotecnia y persuasión. Son juegos que le permite la lengua, la cultura y su erudición, que se despliega en lugares inesperados y por ello sorprendentes.

Explicando el tema del sermón de Pentecostés según la paráfrasis de Caldeo, dice:


“Comer à la Mesa, y ahuyentarlos, no los distingue el Caldeo; puesto, que son synonymos [sic], ò comento uno de otro, poner la Mesa, y mandar huir al Aquilon” [26b].

En la “Reeleccion Evangelica, ò Sermon Extemporal...” plantea que el amor que nos tiene Dios es una hipérbole. Desarrolla su concepto al principio:

“Los hyperboles, q’ descollandose sobre la verdad, acometen à dibuxar con el excesso la misma puntualidad, solo en este caso fallecieron de menguados” [179a].

Argumenta luego al respecto (Dios nos envió a su único hijo a salvarnos) y vuelve:

“Ay hyperbole, q’ desahogue estas demostraciones? No. Solo aquel enfasis del *sic Deus*, parece, q’ lo diseña levemente” [179b].

En el “Sermon de la Encarnacion del Hijo de Dios” el Lunarejo predica a las monjas del convento de Santa Catalina del Cuzco (1682). Aclara en la primera parte del sermón que lo mandan a no elevar demasiado el discurso “à sublimidades The[o]logicas, que suelen ocasionar el mysterio, y la obstentacion; y que à Monjas (duro imperio!) se les hable oy en esta facultad, que mejor entienden, esme forçoso obedecer” [38b]. Quizás por eso –y porque sus conocimientos sobre la música lo permitía– explica el misterio de la Encarnación de Cristo en el vientre de María a partir de metáforas de instrumentos y motivos y otros referentes musicales, probablemente porque se impartieran enseñanzas de ese arte en el convento.

De ese modo hila todo el sermón alrededor de hermosos conceptos y metáforas, a veces propios, a veces ajenos, de citas, siempre relacionadas a la disciplina. El entramado es largo y complejo, pero hay una parte en la que, como venimos planteando, el autor refuerza las relaciones entre los componentes del misterio y los musicales con el valor de las palabras en sí mismas y en sus orígenes. Cita anagramas (vid. supra), defendiendo la idea subyacente de que el compartir caracteres es compartir significado y estar unidos en algún plano profundo de correspondencias:

“Con què Cytara? Con la Eucaristica, que esso suena, y esso se deletrea: Anagramma lo llamais allà los Poetas: *Eucharistia*. Con los mismos caracteres dize: *Cythara Iesu*. La Cytara de Iesus; y al contrario, si anagramatizais à *Cythara Iesu*, dirà *Eucharistia*” [43b].

Los ejemplos podrían multiplicarse, pero basten los precedentes para mostrar cómo el ingenio del Lunarejo explora los “adyacentes” del

nombre, todas sus circunstancias, hasta hallar “la artificiosa correspondencia, la hermosa correlación” [GRACIÁN 1942: 212].

De esta manera se ha pasado revista a numerosas autoridades, figuras de pensamiento, adornos y variada erudición que actúan como resortes compositivos. Este modo de concertación de la materia religiosa entre los juegos del discurso y las citas de autoridades es muy propio del Barroco. Le permitía, a un letrado como Espinosa Medrano, no sólo hacer ostentación de su conocimiento, ingenio y pericia discursiva, sino además desarrollar los temas ya conocidos y versados de una manera sorprendente y vigorosa para responder a las exigencias de estilo de la época y de un auditorio “acicalado”.



REVISTA DE LA SOCIEDAD DE ESTUDIOS DE LENGUA Y LITERATURA

BIBLIOGRAFÍA

- ÁVILA, santa Teresa de, *El libro de la vida*, Barcelona: Lumen, 1977.
- BERTRÁN QUERA, Miguel, “La pedagogía de los jesuitas en la Ratio Studiorum”, *Paramillo* 2-3 (1984), pp. 2-540.
- BRIOSO SÁNCHEZ, Máximo, *Anacreónticas*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1981.
- COROMINAS, Joan, *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, Madrid: Gredos, 2005.
- CURTIUS, Ernst Robert, *Literatura europea y Edad Media latina*, México: FCE, 1955.
- ESPINOSA MEDRANO, Juan de, *Apologético en favor de Don Luis de Góngora*, Edición anotada de Luis Jaime Cisneros, Lima: Universidad de San Martín de Porres, 2005.
- ESPINOSA MEDRANO, *La novena maravilla nuebamente hallada en los Panegiricos sagrados qen varias Festividades dixo el Sor. Arcediano Dor. D. Iuan de Espinosa Medrano primer Canonigo Magistral Tesorero Chantre y finalmente Arcediano de la Cathedral del Cuzco en los Reynos del Piru*, Valladolid: por Joseph de Rueda, 1695.
- GRACIÁN, Baltasar, *Agudeza y arte de ingenio*, Buenos Aires: Espasa Calpe, 1942.
- GUIBOVICH PÉREZ, Pedro, “El testamento e inventario de bienes de Espinosa Medrano”, *Histórica* 16 (1992), pp. 1-31.
- PANOFSKY, Erwin, *Estudios sobre iconología*. Prólogo de Enrique Lafuente Ferrari. Versión española de Bernardo Fernández, Madrid: Alianza, 2012.
- PÉREZ DE MOYA, Juan, *Filosofía secreta donde debaxo de historias fabulosas se contiene mucha doctrina provechosa a todos estudios. Con el origen de los Idolos. ò Dioses de la Gentilidad. Es materia muy necessaria para entender Poetas y Historiadores*, Madrid: Andrés García de la Iglesia, 1673.



REVISTA DE LA SOCIEDAD DE ESTUDIOS DE LENGUA Y LITERATURA

Entre la niebla, Macarena Díaz Monrové, Sevilla:Ediciones Alfar [Biblioteca de autores contemporáneos], 2013.

52 pp.

ISBN: 978-84-7898-517-3

Entre la niebla es el primero de los dos poemarios que la incansable poeta sevillana Macarena Díaz Monrové, licenciada en Filología Hispánica por la Universidad de Sevilla, publicó este pasado año junto con *Poemas* (Editorial ArtGerust).

La autora presenta sus melancólicos versos “como el hábitat de la imaginación, de la ilusión por encima de la luz de la realidad” (*No queda más de mí / que estas manos vacías, / de mi piel el silencio, / la noche de mi vida*).

Ya el título de la obra sugiere la imagen que vertebra cada uno de estos poemas, la niebla. Este símbolo es uno de los más recurrentes en el Romanticismo, si pensamos en la pintura de Caspar David Friedrich *El caminante sobre el mar de niebla*, en la que vemos una figura de espaldas en una montaña frente a un mar de niebla que sugiere el mundo de la subjetividad, la imaginación y la fantasía que se abre frente a él. Ya otros autores adoptaron este símbolo, el alemán Heinrich Heine, Gustavo Adolfo Bécquer en algunas de sus rimas y leyendas, Antonio Machado como símbolo de la melancolía, espiritualidad o tristeza o Luis Cernuda.

La antología reúne cuarenta poemas alejados de alharacas y palabrería encorsetada para recrear libremente los mundos del amor, el dolor y la nostalgia a través de un tul de imágenes puramente románticas: las sombras, la oscuridad, el crepúsculo, la luna, las hojas secas y por supuesto la niebla. Armoniza imágenes de tal manera, que ya en su primera lectura, nos recuerdan a la lírica intimista becqueriana (*Vivo en la oscuridad y en el silencio, / me sustento en la noche de las sombras; / cuando el mundo navega entre los sueños / a tu luz el crepúsculo se asoma*). La influencia del poeta sevillano es tan importante y está tan presente en la obra de la autora que incluso le dedica su poema

XIV (*Pero aquellas palabras que escribiste / y que tiemblo escuchando recitar, / esas llenas de amor y de dolor... / Esas... ¡sí volverán!*).

Sus entristecidos versos están en constante equilibrio, fluyen entre escogidas imágenes sugerentes e impresiones nostálgicas y melancólicas. Aunque el tema principal de este poemario es el amor, o su antitético indisoluble, el desamor (*-Mi triste ángel herido, / dime, ¿por qué tú lloras?, / ¿por qué está entre tus manos / la espina de la rosa?*), la autora teje con gran acierto estos con otros. Poetiza sobre la catedral de su natal Sevilla, contemplada desde ese cotidiano amanecer hispalense envuelto en niebla, poema IV (*Y girando por la alta torre / al infinito volarán, / envueltos por la blanca niebla / de la amada y eterna ciudad*); la figura de su amantísimo padre representada por un ruiseñor, poema XIII (*Lleva el último velo de la bruma / entre su pico el pardo ruiseñor, / con notas de laúd entre su canto / trae, en el vuelo, blanco su fulgor*); o la continua búsqueda de la autora en su propio mundo a través de esa niebla en la que inevitable y voluntariamente está envuelta, poema XL (*Y aunque la luna quiera desprenderse / para alumbrar lo no existente a ciegas, / yo seguiré cruzando aquel abismo / entre la niebla*).

El poemario es una delicia para los sentidos, muy agradable su lectura; vital porque es intimista, doloroso y nostálgico porque se compone de recuerdos, soledades y pérdidas, pero sin caer en turbios sentimentalismos que lo afeen. Si hay algo lamentable en esta obra, es lo poco cuidado de su edición y el escaso atractivo de su portada. El hecho de que sea tan difícil encontrarlo en las librerías no ayuda tampoco a su merecida difusión.

María Lourdes Romero Gómez

Los sefardíes y la poesía tradicional hispánica del siglo XVIII. “El cancionero de Abraham Israel (Gibraltar, 1761-1770)”, Paloma Díaz-Mas & María Sánchez Pérez, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas [Publicaciones de Estudios Sefardíes: Número 15], 2013.

338 pp.

ISBN: 978-84-00-09670-0

Y aun que yo meresca poco / por lo mucho que mereçes, / me servirá de dculpa / el rendirme aty obediente [p.146]. Así bien recogió en la segunda mitad del siglo XVIII Abraham Israel estos versos que nos rinden a la tradición hispánica. Paloma Díaz-Mas y María Sánchez Pérez nos traen este importante trabajo. Ni más ni menos que una edición de un cancionero, un repertorio de los gustos de la época y un tesoro de la tradición.

Esta magnífica labor consta de cinco apartados, parte de dos proyectos de investigación sin los cuales no hubiese sido posible tener ahora este tesorillo impagable. Una introducción [pp.9-12], el estudio del cancionero [pp. 15-125] seguido de algunas ilustraciones de la obra [pp. 128-137], edición del texto [pp. 143-137] y los índices (de títulos y primeros versos y de términos explicados) y bibliografía [pp. 291-338].

El apartado del estudio se nos abre con el recorrido entre subastas y catálogos por donde el romancero paseó hasta volver a Sefarad y quedar, esperemos que para siempre, en la Biblioteca Nacional de España [Ms 22090]. Contamos también con información sobre la comunidad sefardí de Gibraltar muy relacionada con la londinense y con la llamada *nación portuguesa* de los Países Bajos, Londres, Liorna¹ y Lisboa; además de datos bibliográficos –entre los que se incluye un árbol genealógico [p.30]– de este enigmático autor que, merced a la copia de un himno masónico a principio del cancionero [pp. 144-145], hubo de haber tenido contacto con la masonería como se señala. Se continúa con una descripción del material del manuscrito y su contenido que ayudan a cualquier lego a entender todo el proceso de catalogación y estudio.

¹ Topónimo tradicional judeoespañol y castellano para la ciudad toscana de Livorno.

En el estudio de la lengua del cancionero [pp.41-52] se señala que los textos están español, aunque nuestro autor fuese sefardí. Quizá se deba a que el autor, en su deseo de señalar su hispanidad, se esforzase no sólo en usar la ortografía puesta en vigor por la Real Academia Española años antes sino también en hacer suyos los usos generales de las localidades españolas próximas a Gibraltar. Si bien la familia del autor provenía de Marruecos, la variedad judeoespañola marroquí no parece ser la dominante. El texto cuenta con arcaísmos e innovaciones que son un buen reflejo de la época y, salvo por escasos rasgos, no podemos constatar que estamos ante un autor judeoespañol. Se aborda en este trabajo la cuestión de la recastellanización o rehispanización del judeoespañol marroquí. La edición y los posteriores estudios de este cancionero nos ayudarán a tener una visión más precisa del proceso histórico de dicha evolución, en lo lingüístico y en lo cultural (de igual modo el repertorio parece estar rehispanizado, reflejando los gustos de esta comunidad por las seguidillas, las cuartetos, las quintillas y los villancicos principalmente). Para extendernos en este punto, el trabajo cuenta con un apartado [pp.71-120] dedicado a los paralelos con la tradición hispánica, donde la andaluza es la mayoritaria. Todo ello con un ejemplo de una composición catalogada de lingua franca en la subasta de la casa Sotheby's, algunas muestras breves en inglés y cantares religiosos sefardíes.

En la dedicatoria inicial [p. 5] nos aparece la forma *gente*, si bien en la edición crítica tenemos *jente* [p. 245]. Es muy probable que se trate de un acto de traición tecnológica, sin más ni menos, que no empaña en nada la cuidada edición de nuestras colegas. Así pues, *Empecemos el baile, / si vos parece, / que la jente que mira / bien lo merece.*

José Manuel Cuartango Latorre

Este séptimo volumen
de la revista *Hápax*
ve la luz merced a los desvelos
y el trabajo de muchas personas,
cuyos nombres
quedarán impresos en nuestra memoria.
Se acabó de editar
el 26 de abril de 2014,
festividad de San Isidoro de Sevilla,
patrón de Filosofía y Letras.



SIC ERAT IN FATIS

ISSN: 1988-9127